MUZICA

Serie nouă – Anul XI, Nr. 4 (44) octombrie-decembrie 2000

4/2000

DIN SUMAR

p. 153

Loredana BALTAZAR – Dialog cu Nicolae Brînduș

Pascal BENTOIU – Enescu, the Composer

Diana VODĂ-NUȚEANU – *Scene nocturne* de Anatol Vieru

Cristina GLODEANU-PARA – Sunet – obiect sonor – eveniment sonor

Grigore BĂRGĂUANU – Corespondența dintre Dinu Lipatti și Nadia Boulanger

Octavian Lazăr COSMA – Adelina Patti în turneu la București

Alexandru ȘIPA – Jazz in Romania

Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor la 80 de ani

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România

CUPRINS

PORTRETE

Loredana BALTAZAR
Dialog cu Nicolae Brînduş 4

ENESCIANA

Pascal BENTOIU
Enescu, the Composer 18

CREAȚII

Diana VODĂ-NUȚEANU
Scene nocturne de Anatol Vieru 22

STUDII

Cristina GLODEANU-PARA
Sunet – obiect sonor – eveniment sonor 30

Oleg GARAZ
Despre trans-temporalitatea fenomenului muzical 39

ISTORIOGRAFIE

Grigore BĂRGĂUANU
Corespondența dintre Dinu Lipatti şi Nadia Boulanger 52

Octavian Lazăr COSMA
Adelina Patti în turneu la Bucureşti 97

MEMORIALISTICĂ

Ion DUMITRESCU
"Filele mele de calendar" 114

BIZANTINOLOGIE

Vasile VASILE
Fondul de cărți şi manuscrise muzicale de la Mănăstirea Noul Neamț din Basarabia 120

JAZZ

Alexandru ŞIPA
Jazz in Romania 137

ANIVERSĂRI

Sebastian CRĂCIUN
Interviu cu Lola Bobescu 145

FESTIVALURI

UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR LA 80 DE ANI 148
Semnează: **Constantin SECARĂ, Vasile TOMESCU, Mihaela MARINESCU, Carmen POPA, Doru POPOVICI, Octavian URSULESCU.**

TABLE OF CONTENTS

PORTRAITS

Loredana BALTAZAR
Interview with Nicolae Brînduş 4

ENESCOLOGY

Pascal BENTOIU
Enescu, the Composer 18

CREATIONS

Diana VODĂ-NUȚEANU
Night-scenes by Anatol Vieru 22

STUDIES

Cristina GLODEANU-PARA
Sound – sound object – sound event 30

Oleg GARAZ
On the trans-temporality of the musical phenomena 39

HISTORIOGRAPHY

Grigore BĂRGĂUANU
The correspondence between Dinu Lipatti and Nadia Boulanger 52

Octavian Lazăr COSMA
Adelina Patti on tour in Bucharest 97

MEMOIRS

Ion DUMITRESCU
"My calendar leaves" 114

BIZANTINOLOGY

Vasile VASILE
The books & musical manuscrips fund from the Noul Neamț monastery in Basarabia 120

JAZZ

Alexandru ŞIPA
Jazz in Romania 137

CELEBRATIONS

Sebastian CRĂCIUN
Interview with Lola Bobescu 145

FESTIVALS

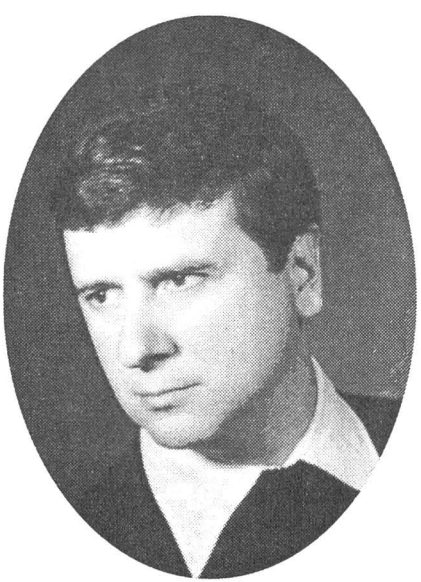
THE 80th ANNIVERSARY OF THE UNION OF THE ROMANIAN COMPOSER AND MUSICOLOGISTS 148
Reports by: **Constantin SECARĂ, Vasile TOMESCU, Mihaela MARINESCU, Carmen POPA, Doru POPOVICI, Octavian URSULESCU.**

PORTRETE

Loredana BALTAZAR

Dialog cu Nicolae Brînduş

Născut în 1935 la Bucureşti, compozitorul Nicolae Brînduş a studiat pianul şi compoziţia la Universitatea de muzică din oraşul natal. A urmat Cursurile de vară de la Darmstadt (1969-1980) şi Aix-en-Provence (1979). A activat ca solist concertist în România şi în străinătate. Este doctor în muzicologie şi, din 1992, profesor universitar la catedra de muzică de cameră a Universităţii de Muzică din Bucureşti; membru al Comitetului Executiv al Societăţii Internaţionale de Muzică Contemporană (1991-1993) şi, din 1994, preşedintele Secţiunii Naţionale Române a SIMC. A fost distins cu Ordinul "Meritul Cultural" (1969), Menţiune de onoare la Concursul internaţional "Prince Pierre de Monaco" (1973), Premiul UCMR (1974), Premiul Radioteleviziunii Române pentru operă şi muzică vocal-simfonică (1975, 1977), Premiul Academiei Române (1977).



Creaţia sa cuprinde operele *Logodna* (1964-1966) şi *La ţigănci* (1978-1985), cantatele *Domnişoara Hus* şi *Inscripţie*, lucrările simfonice *Phtora I - Durate, Antifonia, Match, SINeuPHONIA I, Parodie Europeană*, două *Concerte pentru pian şi orchestră,* madrigale pentru cor a cappella, muzică de cameră (*Sonata pentru două piane, Şapte psalmi* pentru voce şi pian pe versuri de Tudor Arghezi, *Melopedie şi fugă, Vagues* (pentru ansamblu), teatru instrumental (*Kitsch-N, Prolegomene I, II, III, Dănilă Prepeleac, Trei strigături de alean, Ouvédenrode, Infrarealism*), muzică electronică (*Ekstasis 256/n*), un *Oratoriu* pe texte din Evanghelia după Toma (pentru solişti, cor şi surse electronice), *Apocalypse 12'* (pentru bandă şi orchestră de suflători).

Lucrările sale au fost interpretate în cele mai importante oraşe din România şi în străinătate (Polonia, Ungaria, Iugoslavia, Suedia, Germania, SUA, Franţa, Belgia, Olanda, Marea Britanie, Grecia, Bulgaria, Austria, Danemarca, Italia, Japonia etc.). A scris articole, studii, eseuri muzicale în

diferite reviste de cultură; a susţinut, ca "visiting composer", prelegeri despre muzica nouă în SUA, Germania, Israel, Grecia, Hong-Kong, Taipei etc.

- Maestre Nicolae Brînduş, cum a apărut ideea de a vă implica în demersul creator? Şi-a păstrat această idee valoarea cu care aţi investit-o acum patru decenii, sau nu?

- A fost o evoluţie pe care o consider firească. După o experienţă pianistică de la vârsta de 5 ani şi o activitate concertistică încă din anul 1953, în care am abordat - de obicei, în vremea aceea, în primă audiţie - lucrări importante din literatura clasicilor secolului XX (Bartok, Enescu, Prokofiev, Stravinski, Rahmaninov, Ravel ş.a.), interesul meu pentru muzica nouă s-a adâncit şi s-a diversificat. Am avut şansa de a fi (în anii '50) în mijlocul unui tânăr grup de compozitori în formare, care mai apoi au devenit principalii exponenţi ai muzicii româneşti de după cel de-al doilea război mondial: Aurel Stroe, Ştefan Niculescu, Tiberiu Olah, Dan Constantinescu, Adrian Raţiu, Cornel Ţăranu, Myriam Marbe; împreună, parcă, ne-am format îmbrăţişând aceeaşi mentalitate şi aceleaşi credinţe estetice - fiecare în domeniul său -, până când mi-am dat seama că, de fapt, drumul meu se îndreaptă către altceva şi m-am reînscris la Conservator, la clasa de compoziţie a maestrului Marţian Negrea. Eram binecunoscut tuturor prin activitatea mea solistică, notorie la acea vreme. Am beneficiat de îndrumarea unui dascăl excepţional, care mi-a jalonat, prin experienţa sa absolut impresionantă, formarea componistică, având acea înţelepciune (pe care alţi profesori nu o aveau) de a-mi oferi întreaga libertate a "materialului" pe care îl turnam în forme date, clare, conform rigorilor componistice tradiţionale. Asta urmărea Marţian Negrea să obţină de la studenţii săi: claritate şi capacitate de a **construi**, de a forma un discurs muzical coerent şi firesc, Nu i-am uitat învăţătura şi, poate, şi azi - în cele mai neconvenţionale direcţii pe care le-am parcurs pe drumul meu - rigorile unei structurări maxime a limbajului muzical m-au urmărit şi mi-au oferit suportul ideatic necesar şi suficient oricărei alcătuiri sonore. În această perioadă, în şcoală am dat peste o nouă serie de colegi, care, la rândul lor (al **nostru**, de fapt), urmau să imprime componisticii româneşti direcţii absolut singulare în raport cu cei dinainte: Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Octavian, Nemescu, Sorin Vulcu, Lucian Meţianu, Costin Miereanu, Gheorghe Costinescu, Corneliu Cezar, Irina Odăgescu şi alţii din Cluj şi din Iaşi, care au extins în mod decisiv aria de cuprindere a capacităţii creatoare româneşti în direct contact cu mutaţiile ce se petreceau în anii aceia în cultura şi experienţa muzicală a lumii. M-am simţit bine printre ei, cu toate că am apucat-o fiecare pe drumuri foarte diferite, uneori contrare. E bine, e rău? Am renunţat la activitatea solistică prin anii '70, conştient fiind că în viaţă - şi mai ales astăzi -, pentru a face un lucru bun şi a-i descoperi toate faţetele, trebuie să-l practici direct şi fără dedublări în alte "munci". Poate că celebrul dicton al lui Enescu "a te odihni de o muncă prin altă muncă" nu mai funcţiona chiar la fel prin anii '60, când însăşi compoziţia, în afară de talent, presupunea şi o bogată şi intensă informaţie într-o serie de discipline conexe, cu rigori şi aplicaţii în muzică extrem de relevante. M-am adâncit în această lume, abandonând - spre regretul

multora - pianul, acel instrument fantastic care mi-a deschis drumul către **cunoaştere.**

Sonata pentru 2 piane

- Aruncând o privire asupra întregii dvs. creaţii, după ce criterii şi cum aţi putea-o sistematiza teoretic? De ce o consideraţi o structură inelară evolutivă?

- Inele sau cicluri, cum vrei să le zici. S-ar putea distinge în muzica mea câteva **direcţii**, mai degrabă, care au căpătat formă în timp. Am urmărit un filon **folcloric**, m-a preocupat într-o primă perioadă **serialismul dodecafonic**, mi-am imaginat apoi un set de structuri **modale complementare cu intervale caracteristice. Am studiat improvizaţia colectivă, muzica stocastică** şi **teatrul instrumental**, imaginând sisteme pe care le-am teoretizat şi aplicat într-o serie întreagă de lucrări. Toate aceste direcţii au rămas şi rămân deschise. În ultimii ani mi-am imaginat - tot în contextul unor cercetări sistematice privind fenomenul sonor, abordat în toate componentele sale în teza mea de doctorat (1981) - o infrastuctură sonoră temperată, definită prin relaţia frecvenţă-pulsaţie, pe care am aplicat-o zonal în *primul* meu *Concert pentru pian DIALO(VA)G(OS)*, apoi în opera *La ţigănci* (după Mircea Eliade), în *SINeuPHONIA I* şi, integral, în ultimele mele lucrări: *Oratoriul* pe texte din Evanghelia lui Toma şi ciclul *Apocalypse* (încă în lucru). Inevitabil, structurarea atât de fină şi complexă a acestui domeniu sonor m-a determinat a folosi tehnica electronică, lucrând în anii 1985, la IRCAM, o primă versiune a acestui "spaţiu" sonor şi apoi, între 1996-1999, cea mai recentă versiune a acestei muzici în Studioul de muzică electronică al UCMR şi la Centrul de muzică electro-acustică de la Bourges (Franţa). Cam aici mă aflu în momentul de faţă.

- Care este atitudinea dvs. faţă de tradiţia folclorică prin componentele sale structurale, pornind de la aspectul melodic, ritmic, timbral, ornamental, utilizarea unor surse instrumentale ori preluarea unei anumite "practici a cântării', până la nivelul esenţializat al ipostazei eufonice?

- Ar fi multe de spus în ceea ce priveşte această sursă inepuizabilă de idei şi sugestii prezente în muzica cultă de la începuturi şi până azi. Depinde doar de imaginaţia şi capacitatea **interpretativă** a compozitorului să le dezvăluie creator. De la simpla înveşmântare armonică şi polifonică a unor teme date sau create în spiritul muzicii populare şi până la re-crearea unui folclor imaginar, a unei deduse practici folclorice devenite domenii de **lectură** şi **invenţie**, de la o primă fază, să-i zic oarecum tradiţionalistă în ceea ce priveşte tratarea materialului folcloric (*Piese pentru pian, Simfonia-baladă, Opt madrigale pentru cor a cappella* şi foarte recenta *Parodie Europeană*), am folosit mai apoi citatul folcloric ca eşantion pentru o prelucrare electronică (muzică 'tape") - este vorba despre perioada anilor '70 - în lucrarea *Match II pentru "Ars Nova"*, în care îmbinam o sursă "naturală" ancestrală imprimată pe bandă, rezultat al unui travaliu extins, şi o muzică "live", anume o improvizaţie structurată, destinată ansamblului căruia i-a fost dedicată lucrarea. Sugestia folclorică - şi anume **practica improvizatorică** prezentă în multe dintre formele ei, ca şi cea provenită din tradiţia bizantină - a căpătat în ciclul *Phtora*

(1968-1971) o serie de accepţiuni proprii. Mai pe larg am expus teoria mea despre muzica rezultată în cartea *Interferenţe* (Editura Muzicală, 1984).

La Ţigănci

În acest ciclu am studiat şi am definit - exhaustiv, cred - cinci domenii de practică improvizatorică, fiecare în parte legat de o anumită structură semiografică a **textului** muzical. Este vorba despre domenii **pure;** în literatura muzicală unde apar zone improvizatorice, de obicei există un amestec impur de astfel de structuri. Cele cinci lucrări care compun ciclul *Phtora* - şi anume *Phtora I - Durate, Match, Cantus Firmus, Ideofonie* şi *Soliloque* - definesc în mod coerent tipuri anume de practică muzicală improvizatorică, un anume nivel la care se aplică creativitatea interpretului în actul comunicării, altfel zis, **invenţia** în procesul - mental şi gestual - al **lecturii**. Până în prezent, *Match* şi *Ideofonie* nu şi-au găsit interpreţii. (Este timp şi în mileniul III.) Surse folclorice se disting şi în lucrări precum cele două *Concerte pentru pian şi orchestră*, opera *La ţigănci, Sonata pentru două piane*, şi anume sub forma unor aglomerări şi suprapuneri de teme (câteva zeci în anumite secvenţe ale lucrării *DIALO(VA)G(OS)*, în cadenţa celui de-*al doilea Concert pentru pian*, în finalul *Sonatei pentru două piane*, care este clădit pe un ritm de colind.

M-aş opri puţin asupra acestei lucrări, unul dintre primele mele opus-uri, datând încă din perioada studiilor de la Conservator (1963). Lucrarea rezumă, în fapt, cam tot ceea ce tradiţia muzicală până spre anii '50 a scos la iveală: partea I a *Sonatei* reprezintă o **sinteză** dintre forma de **sonată** şi cea de **fugă**. Este totodată o sinteză între gândirea dodecafonic-serială şi cea modală (este vorba despre seturi de moduri complementare - care împreună dau complexul cromatic), o îmbinare între surse fie provenite din muzica folclorică, fie proprii. Am impresia că în această lucrare am cam pus punct unei culturi tradiţionale (Bartok-Schönberg) în ceea ce priveşte compoziţia, care, asociată unei alte lucrări simfonice (*Trei piese pentru orchestră*), explorează şi, într-un fel, încheie şi un model orchestral stravinskian.

Tradiţia muzicii populare româneşti subzistă, subimplicată, mai degrabă contextual, şi în lucrări precum *Antifonia* pentru orchestră de coarde şi în teatrul instrumental *Dănilă Prepeleac* şi *Trei strigături de alean*.

Dar să vedem în ce constă, în general, în creaţia mea, ceea ce am spus cândva că ar fi **atitudinea sistematică**. Dacă mă gândesc bine, am descoperit încă din primii ani ai deceniului V **compoziţia** odată cu sistemul dodecafonic-serial. Restul, cam tot ceea ce ar fi **istorie** a muzicii, am **cântat**, şi ca atare i-am descoperit legile şi funcţionalitatea. Compoziţia a început să mă intereseze odată cu acest sistem **riguros** de organizare a materiei sonore, simplitatea şi claritatea acestuia determinându-mă (cam în perioada în care primul dodecafonist român - dacă nu l-am socoti şi pe Matei Socor din perioada interbelică -, şi anume Doru Popovici, compunea cele *Trei cântece de supliciu*) să-l aplic în câteva schiţe, repede distruse şi abandonate. Cam asta făceam în cei câţiva ani dinaintea începerii studiilor mele de compoziţie din Conservator, aprofundând tot ceea ce apărea nou în lumea largă. Noutatea şi organizarea sistematică mi-au fost cam lege încă de pe atunci. Până şi **întâmplării** i-am dat ulterior lege şi ordine. Iar când m-am hotărât - evident, şi la sugestia momentului, fascinat, ca şi toţi colegii mei, de *Gruppen* şi *Carré* de Stockhausen - să scriu *Strigoii* pe versurile lui Eminescu (i s-a

dat mai apoi titlul *Logodna*) am fost în măsură să aplic toate cuceririle serialismului de la acea dată într-o formaţie mamut cu trei orchestre şi coruri, solişti, benzi electronice, trei dirijori etc.

Antifonia

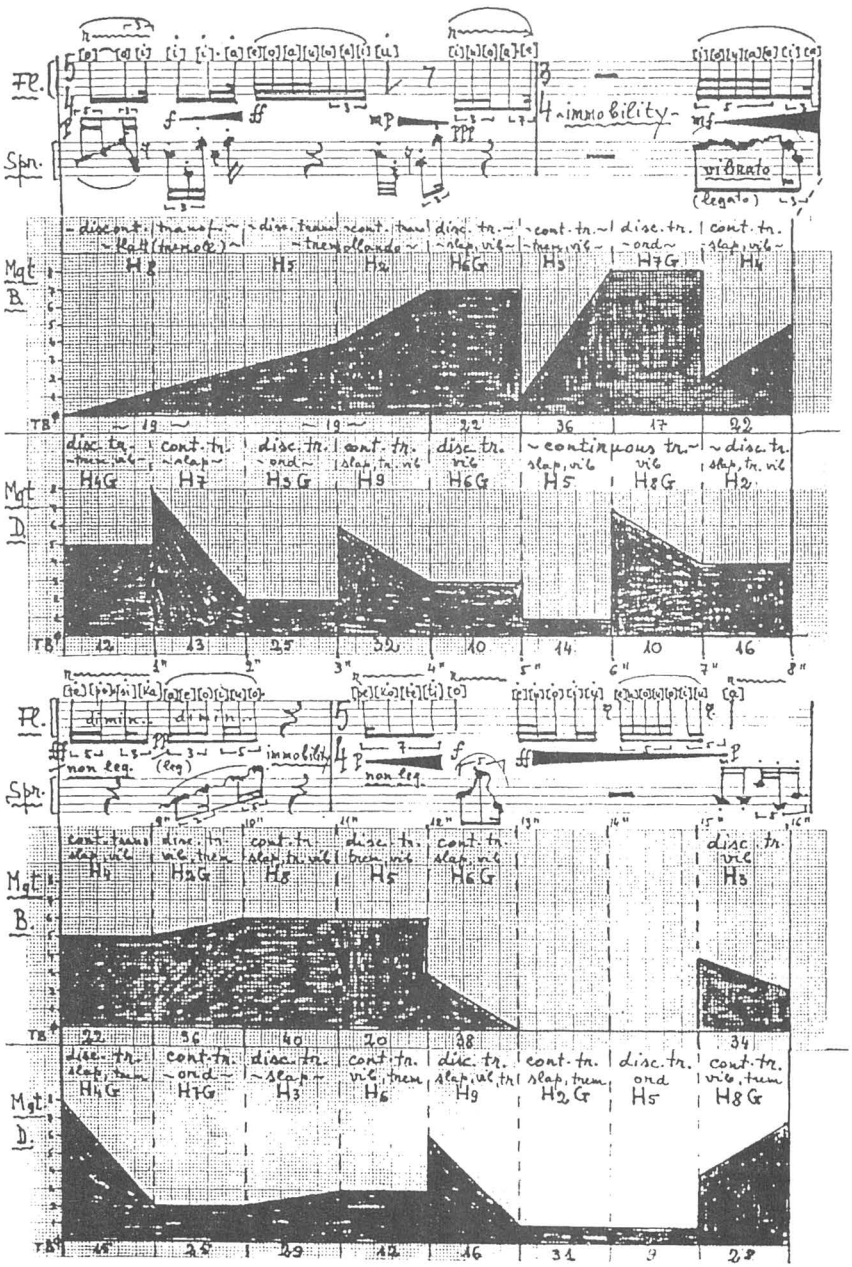
Se pare că la un anume moment al evoluţiei creatoare - cam de început - un compozitor este tentat să arate **tot** ce ştie în fiecare lucrare: este o tentaţie de care poate nici eu, ca şi nici alţii - mai tineri sau mult mai tineri -, nu am scăpat. M-am lecuit de acest lucru totodată cu serialismul integral, pe care l-am abandonat complet la sfârşitul anilor '60. Trecând, evident, în extrema cealaltă: aleatorismul şi muzica stocastică; de unde cam tot ce se leagă de **improvizaţie** şi **teatru instrumental** în creaţia mea.

- Ce fizionomie capătă atât de discutata relaţie-triunghi dintre compozitor, interpret şi public în concepţia dvs., în raport cu experienţele anterioare ale lui Cage sau Stockhausen? Cum priviţi conceptele de "operă deschisă' şi de "muzică intuitivă" şi în ce măsură îşi găsesc ele locul în propria dvs. creaţie? Este atât de importantă acea "practică a invenţiei" pe care o susţineţi toeretic în volumul *Interferenţe*?

- Mă întrebi despre "faimosul" triunghi compozitor-interpret-public. Pentru mine, nu există decât două "laturi": **opera** şi **interpretarea** ei. Cea dintâi se presupune a fi (bine) **închisă** între cele două coperţi (ale partiturii) şi cea de-a doua, **deschisă**. Publicul este o noţiune atât de vagă, încât a o pune în ecuaţie înseamnă pierdere de timp. Mi s-au tot pus şi în trecut, ca şi azi, întrebări de soiul: pentru cine scrii, cui te adresezi? Şi am avut uneori şansa să lucrez cu interpreţi excepţionali: dirijori, solişti, formaţii. Lor le-am dăruit muzica mea şi le sunt îndatorat până peste poate. În ceea ce priveşte "opera deschisă", nu am nimic în plus de adăugat faţă de cele afirmate mai sus despre ciclul *Phtora* şi comentariile din volumul *Interferenţe*, Nu l-am urmat nici pe Stockhausen cu "muzica intuitivă" de pe la Darmstadt din anii '70 - am fost **total** dezamăgit, cunoscându-l pe autorul lucrărilor mai sus citate, de ceea ce a urmat acestora (până azi) -, şi nici "aleatorismul" lui Cage nu mi s-a părut altceva decât o metaforă zen. Am încercat să **cunosc** resorturile interne, intime şi comunicabile ale fenomenului **interpretativ**, mergând până în zilele de azi, prin instituirea în Universitatea de Muzică din Bucureşti a unui doctorat (pe care îl conduc) în Teoria Interpretării Muzicale. Sper ca cei implicaţi în această activitate să meargă mult mai departe decât mine în elucidarea acestei probleme. În creaţia mea mi-am pus problema "practicării invenţiei" într-un sens mai degrabă corelat elementului improvizatoric şi unor alte principii de **formare** a discursului muzical (vezi din nou *Interferenţe*). Aş dori să cred - totuşi - că nu vom mai aştepta cine ştie ce mileniu până când acestea vor prinde viaţă.

- Ce relevanţă are, în contextul creaţiei dvs., ideea utilizării perechii dihotomice sunet-tăcere**? Dar materializarea sintagmelor** muzică imaginară, muzică-memorie, imobilitate, gest (muzical)**? Ce reprezintă în fapt, pentru dvs., această permanentă conlucrare între ideea de** joc, **cea de** atitudine **ori de comportament scenic, şi parcursul muzical propriu-zis? Vedeţi sincretismul artistic ca pe o posibilă soluţie pentru ieşirea din criza postmodernă, atât de acuzată ca stare generală în ultimul timp?**

Kitsch N

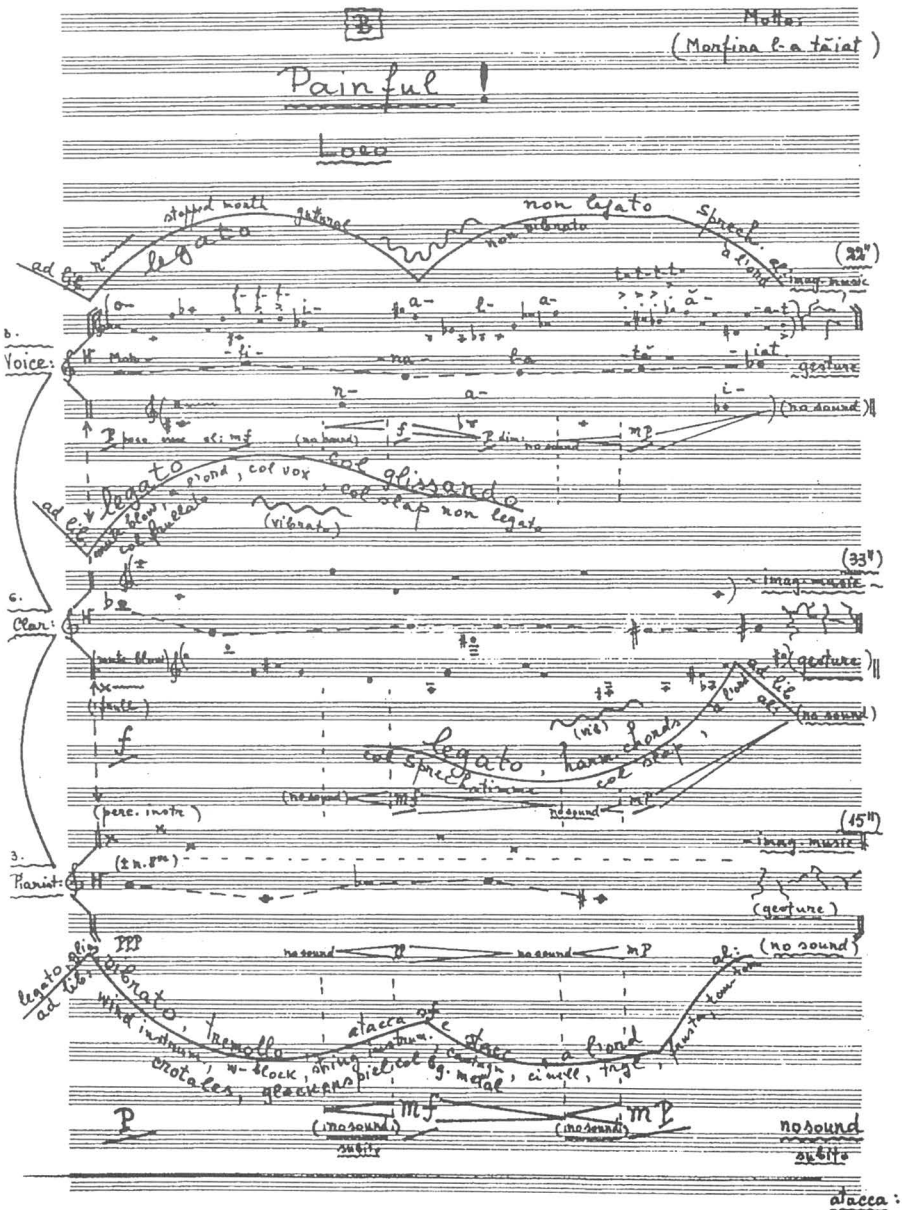


- În teza mea de doctorat - *Baze ale unei analize formale a limbajului muzical* - explic foarte detaliat ce înţeleg prin **sunet, tăcere, muzică imaginară, muzică-memorie, imobilitate, gest (muzical nesonorizat)**, în majoritatea lor, elemente ce ţin de aspectul **telepatic** al comunicării muzicale. Să repet în câteva cuvinte: înţeleg prin **muzică** un fenomen de comunicare (artistică) în care este direct şi concret implicată persoana umană. Din acest motiv, consider tot ceea ce provine dintr-o sursă electronică o **artă a sunetului** şi atât. Deci, pun în centrul comunicării muzicale persoana prezentă, direct implicată în acest act, unic şi irepetabil. De asemenea, consider că în comunicarea muzicală intră în joc ponderabile şi imponderabile, sunetul şi tăcerea, ca elemente "materiale" (cu toţi parametrii fizici) şi - pe planul estetic - **trăirea**, cu toate implicaţiile conţinutiste, niciodată epuizate. Mi-am imaginat un domeniu muzical lărgit, în care, în afara sunetului şi tăcerii, să intre în definiţia acestuia **gestualitatea** (de tip teatral atitudinal - interiorizat, mental sau manifest, în mişcare), toate reieşite dintr-o structură muzicală. Este mai mult decât evidentă **teatralitatea** performanţei muzicale: orice muzică, de oriunde şi oricând, are şi un aspect **spectacular**; este motivul principal pentru care mergem şi la **teatru**, şi la **concert.** Şi nu numai atât: detaliând, o **tăcere** în muzică poate fi interpretată în multe feluri: acţiune (mentală) nesonorizată, întreruperea acţiunii muzicale (lapsus mental, gol, ieşire din jocul muzical), iar tăcerea **activă** poate primi sensul de "muzică imaginară", ce se afirmă şi se comunică mental - telepatic, "muzică-memorie" - cu un sens oarecum asemănător, cu adresă directă la un fragment existent, dat, în memorie - toate **gestualizate** sau nu în spaţiul de execuţie. Ca atare, mi-am imaginat un **teatru instrumental** în care interpreţii să-şi desfăşoare plurivalent capacităţile expresive. În lucrările *Kitsch-N, Infrarealism* şi, în parte, *Vagues* şi *DIALO(VA)G(OS)*, aceste elemente de gestualitate definesc un tip de interpret-muzician-actor- pantomim, dispus a-şi înfăptui performanţa altfel decât pe scaun şi în faţa portativelor cu cinci linii şi patru spaţii. A se implica total în jocul performativ, ca persoană. Un anume aspect, i-aş zice pseudo-sincretic, s-ar putea evidenţia şi ca atare, deşi punctul de pornire în acest spectacol nu este cel de coexistenţă a mai multor surse de informaţie eterogene, ci provenienţa acestora dintr-o unică structură, muzicală, extinsă în alte zone ale sunetului şi tăcerii, ale mişcării şi imobilităţii (fizice şi mentale).

Văd, însă, că te obsedează, ca şi pe mulţi alţii, "criza actuală a post-modernismului". Postmodernism apărut ca reacţie la "criza" modernităţii. Modernitate apărută, la vremea sa, ca reacţie la "criza" neoclasicismului ş.a.m.d. Să lăsăm la o parte vorbele mari despre crize şi soluţii, referindu-ne în bloc la curente şi tendinţe mai mult sau mai puţin dominante o vreme sau alta în cultură. Ar fi mai corect să judecăm şi să evaluăm **faptele**, operele individuale, şi nu atât apartenenţa lor la ceva sau altceva. Atât Barocul, cât şi Clasicismul, Romantismul şi curentele **neo** au produs şi maculatură, şi capodopere. Ce se petrece azi nu diferă cu nimic faţă de ceea ce s-a mai întâmplat ieri, sau mai ieri, sau altcândva.

Este fatalitatea divină ca **duhul** să se întrupeze (sau nu) în "luturi pieritoare" - ca să-l parafrazeze pe Ion Barbu, cu care am şi am avut afinităţi esenţiale.

Infrarealism



Omul de ştiinţă se considera "un practician al matematicilor". Eu, nimic altceva decât un **practician** al muzicii - în toate ipostazele ei. Iar absolutizarea unui stil sau a unei tendinţe estetice şi impunerea sa ca opţiune dominantă pentru azi sau mâine mi s-a părut din start ridicolă. Deci, să lăsăm afară "crizele" şi să căutăm **impulsul** hotărâtor pentru afirmarea - cândva sau undeva - a unui nou mod de a privi şi sensibiliza universul în care ne aflăm: aici şi acum, cu ochiul larg deschis către lume.

- Câteva cuvinte, acum, despre sistemul original de organizare a materialului sonor, pe care l-aţi conceput după principii provenite din legităţi fundamentale de ordin sonor-acustic, sistem pe care l-aţi aplicat, parţial, începând cu *Concertul pentru pian şi orchestră DIALO(VA)G(OS)* şi opera *La ţigănci*, şi l-aţi integrat în recentul *Oratoriu* şi în *Apocalypse 12*.

- Continuând cu "inelele", ciclurile sau direcţiile urmate în muzica mea, am impresia că dominantă rămâne totuşi concepţia **modală**. A existat - cu toate deschiderile şi, uneori, abandonul într-un sistem al absolutei libertăţi - cam în toate lucrările mele. Într-un fel, se pare că lecţia lui Messiaen am primit-o cu toţii, într-un fel sau altul, în anii de învăţătură. Atât *Psalmii* (pe versuri de Arghezi), cât şi cantatele *Domnişoara Hus* (pe versurile lui Ion Barbu) sau *Inscripţie* (poemuzică datorată lui Nicolae Coman) se înscriu într-o lume modală structurată intervalic (veche obsesie a totalului cromatic), care iradiază în ciclul *Phtora* şi în cel denumit *Vagues*, în care aplicam tehnici de control al hazardului (altă lecţie venită prin filiera franceză Xenakis). Ulterior - vezi *DIALO(VA)G(OS)*, opera *La ţigănci*, cel de-*al doilea Concert pentru pian şi orchestră* -, modurile pe care le foloseam în structurarea limbajului muzical proveneau din infrastructuri constituite algoritmic: formule caracterizate prin anumite succesiuni de intervale desfăşurate pe largi suprafeţe. Acestea apar, cel mai evident, în cele două prologuri din opera *La ţigănci* - la cele două piane - şi în cea dintâi parte a *Concertului nr. 2 pentru pian şi orchestră*, şi anume sub forma unui "motor" generator de moduri ce urmează a fi aplicate în secvenţele ulterioare ale lucrării. Există şi o analiză publicată în revista "Muzica" în anii '80.

Conform sistemului despre care am pomenit mai sus, privind un spaţiu sonor temperat de 97 de sunete definite printr-o relaţie strictă între frecvenţă şi pulsaţie, sistem pe care l-am expus în repetate rânduri - printre altele, şi cu ocazia unei conferinţe organizate de Academia Româno-Americană în 1995 la Reno, Nevada - şi l-am publicat şi în revista "Muzica" din aceeaşi perioadă, realizând diferite "sculpturi" sonore în acest univers structurat am revenit - printre altele - şi la un tip de **centrism**, adică la o construcţie de genul "rezonanţei naturale". O pseudo-rezonanţă naturală, de fapt, fiind vorba despre un sistem temperat şi, de aici, posibilitatea unui polimodalism integrat în universul dat al fiecărei fundamentale, centrarea ca atare pe verticală a întregului complex cromatic. În această sferă tematică se înscriu, în afara lucrărilor pomenite mai sus, *SINeuPHONIA I, Extasis 256/n, Oratoriu* pe texte din Evanghelia lui Toma (încă în aşteptarea primei audiţii), ciclul (în devenire) *Apocalypse*. Ca şi în alte etape din

trecut, am remarcat şi acum că instalarea într-un univers bine studiat şi bine definit logic îţi poate conferi o bază certă transpunerii în **operă** a oricărei idei, intuiţii, inspiraţii. Şi câte şi mai câte. Într-o operă de artă, nici **întâmplarea** nu poate fi la voia întâmplării...

DIALO(VA)G(OS)

- Ce semnificaţie are pentru dvs. (amintindu-ne de tematica seminarului muzicologic organizat la Cluj cu prilejul festivalului "World Music Days" din 1999) conceptul de "identitate şi interculturalitate" şi cum se reflectă, în opinia lui Nicolae Brînduş, acest concept în muzica românească?

- După voia fiecăruia.

- Credeţi în potenţialul creator românesc?

- Da.

- Şi consideraţi benefic faptul că v-aţi născut aici?

- Nu ştiu.

- În final, unele consideraţii critice privind menirea şi rolul omului de artă în condiţiile atât de descurajante ale economiei de piaţă, generatoare a unei "economii de cultură" ce domină spaţiul în care ne aflăm, spaţiu bântuit de un haos valoric debusolant.

- Debusolant este doar când priveşti fenomenul cultural actual de la periferie şi te uiţi în jur. Când **creezi**, lupţi cu **ideea** şi **materialul**. Restul e "literatură"...

ENESCIANA

Pascal BENTOIU

Enescu, the Composer*)

I often wonder about the reasons for the discrepancy (which is very disquieting to many of us Romanians) between the obvious value of Enescu the composer, and the rather limited knowledge and popularity of his work the world over. For we cannot avoid this certainty: one of the great 20th - century creators, who must surely rank among the first ten or twelve, is still, in this year 2000, more a mere name than an active presence in concert life. A name that has asserted itself in the course of time owing mainly to the musician's brilliant career as a performer and teacher. Of course, the gap has continuously been narrowed, especially in the past two decades, thanks to the efforts made by some remarkable Romanian and foreign performers, thanks to the publication of important critical or biographical works, thanks to the dozens upon dozens of CDs that have been issued especially in France and Britain, but also, occasionally, in Germany, Holland, Switzerland and, of course, Romania. For instance, his masterpiece, *Oedipus*, has been staged not only in Bucharest, but also in Brussels, Warsaw, Berlin and Vienna, among other places; it has been given an excellent rendition on CDs in the original language of the libretto, featuring first-class performers (EMI-France), and has been played in concerts in Paris, Amsterdam, Stockholm, Lucerne etc. Nevertheless, we feel this is somehow inadequate.

I do not wish to become tiresome, but I am speaking as one who knows quite well not only a piece or another, but Enescu's Work almost in its entirety. Therefore, I am referring not only to all finished and published pieces of music, but - in addition - to some other, unfinished, compositions that are highly significant when it comes to knowing the artist, works which either I myself or somebody else have been patient enough to decipher in their sketsch form and in some cases complete their orchestration, thus making them available to listeners. And I can assure anyone it was worth doing.

Therefore, I come back to the question I have already asked in the opening sentence of this text. Of course, one cam detect adjacent causes, but eventually some intrinsic causes will also come to light. Here are some of the adjacent ones: the composer's excessive modesty and reserve, the misfortune of having come to some Parisian publishers who, at least in the latter half of the

*) Enescu-Symposion (Oct. 2000) - University of Illinois, Urbana-Champaign.

century, did not do enough to help promote his work, the fact of being a great artist in a small country that was occasionally opressed by the vicissitudes of history, his being temporaly aligned with certain aesthetic currents that were somewhat aggressive, even if their results have but rarely been artistically justified. There might also be other adjacent explanations, but now I am going to move on to the substance of the question.

In Enescu's Work there are some characteristics which need emphasizing and which, in themselves, are often (or often seem to be) objective obstacles to the wide dissemination of his works. Let us enumerate them:

a) The amount of information contained in the final versions given by the composer, quite remarkable even at the time of his early masterpieces (e.g. his *Octet* - written at the age of 19), which continuously increased and reached its peak in the works of his late years. Actually this grew out of the magnificent inner hearing and the outstanding memory of the musician.

b) Enescu considered the melody to be the main bearer of the meaning, but the variability of his melodic lines (seldom do we find something repeated exactly) becomes more and more misleading, putting the ordinary listener's attention and memory to the test.

c) The continuous variability extends to all musical parameters: rhythm, harmony, timbre and intensity. These developments are actually the results of a great inner freedom, leading to the appearance of all kinds of asymmetries.

d) In his mature years Enescu's music is neither **thematic** (as it was in the beginning), nor **a-thematic** (a situation that can naturally be reached), nor - of course - **serial**. The musician resorts to something else: his creative proceedings are based on the **profile** (be it melodical or rhythmical), an abstract entity that can generate countless concrete materializations, by changes of intervals or durations, by deleting or adding sounds etc. The **profile** can be compared to Plato's **Idea**, a reality which cannot be known intrinsically and which only manifests itself through diverse concrete embodiments.

e) The freedom of forms: far from simply adopting any of the various traditional schemes, the composer considers again these forms in his own way and gives them originality and a marked degree of unpredictability. Quite often research into his works leads the various analysts to extremely different interpretations and conclusions.

f) Although the author deeply assimilated the spirit and freedom of folk music (of a parlando-rubato type), he determined the concreteness of his musical images (by means of the countless directions regarding rhythm, nuances, expression, ways of attack, fingering, pedals on the piano etc.) in a quasi-absolute

way. Nothing is left to chance, nothing goes unspecified. And the graphic aspect of the works Enescu produced in his mature years, has aroused the surprise and admiration of all those who have come to know them. These scores, as well as many of the preceding sketches, may be works of fine art in themselves.

g) Even though being a highly talented expert in polyphony, capable of the utmost complexities in this field (see his *Octet* or his later *Second* and *Third Symphonies*), the artist gradually evolved to something else, namely to **heterophony**. As one knows, this consists of two or more voices simultaneously going along the same melodic path; but mention should be made here of the unpredictable differences in time, in one directons or another, or small melodic mutations or, finally, changes in registers. According to composer Gheorghe Costinescu, the result shall be "a melody in relief, one that accompanies itself". Far from being a regress as against the classic contrapuntal proceedings, it turns - in the hands of such a maestro - into an extremely original stage of the polyphonic concept itself. Enescu has not yet been matched in the exercise of this new grammar.

h) Especially in his mature and late creations, an infinitely variable modal character is to be found, which is achieved by mobile degrees (almost any tone of the mode can get this quality). And the above-mentioned characteristic is strongly reinforced by a continuous change in timbres which results mostly from the so-called intermittent doubling. Quite misleading also can be the composer's tendency to give to the same melodic course different meanings, even radically opposed to one another, through various changes in tempo, register, colour, rhythm, intensities.

i) We can also point out his tendency to build up certain themes (especially the secondary ones) by resorting to a kind of "memory of the future", which works by ancipating things, first shyly and then more and more clearly and insistently, until one comes to discover the entire thematic profile (in one of its possible appearances, of course).

*

* *

Everything I have stated above must be corroborated with a heedful insight into the dephts of Enescu's psyche. Indeed, the musician's innermost mentality is indebted to an eastern outlook on the world more than to a western, Cartesian one, an outlook which nevertheless underlies the solid process of his musical training. By "eastern" one should understand the Greek-Byzantine world, as well as the

Thracian (Dacian) component, and possibly also the Slavian features of Romanian psychology. To such an artist time passes differently, it can be intensely variable, it can be annulled or it can become outright reversible (see the "memory of the future", the heterophony, the thematic anticipations of subsequent movements). Instead of causality, contemplation or dreaming may at any time be inserted. Very few criteria by which European music of the past few centuries is usually appreciated can entirely be applied to Enescu. His inner freedom is almost incomprehensible within the rationalistic world of the West. The composer must be listened to with much willingness and relaxation *the horizon of expectations will not, as a rule, be fulfilled), but also with infinite love and much inner peacefulness. And the huge amount of information implies a number of hearings, more anyway than in the case of most "serious" good music. The patience that has been recommended will bear fruits without doubt: the listener will realize the inexhaustible quality of the meanings in any of the major pieces of the artist's output. A similar feeling will be given to the careful musicologist too.

When Enescu died, in 1955, few of his compositions were known (actually performed) in Romania; not even a quarter of his significant creation, and preponderantly pieces of his young days. Discovering, analysing and commenting, understanding his entire Work has required several decades even in their author's native country. To the rest of the world twice as much time will probably be necessary. But, in the end, one comes to the conclusion that what Menuhin prophesied, namely that Enescu will be one of the great discoveries of the 21st century, might come true.

CREAŢII

Diana VODĂ-NUŢEANU

Aspecte ale dramaturgiei în suita corală *Scene nocturne* de Anatol Vieru

Anatol Vieru a fost preocupat în mod deosebit de vocea umană, de resursele expresive ale acesteia. Deşi a scris muzică simfonică, muzică de film şi camerală, lucrările în care este implicată vocea (coruri sau opere) relevă preocuparea sa constantă de a găsi sau de a redescoperi modalităţi inedite de exprimare. Dintre creaţiile corale am ales ca subiect de discuţie lucrarea *Scene nocturne*, pe care îndrăznesc să o consider revoluţionară, din punct de vedere componistic şi interpretativ deopotrivă.

Intenţia autorului a fost aceea de a crea un madrigal dramatic, gen foarte răspândit în Evul Mediu, o lucrare prin care să se realizeze trecerea de la scena de concert la aceea de teatru; de aceea, raporturile muzică-poezie care au stat la baza conceperii sale sunt esenţiale pentru elucidarea concepţiei generatoare şi implicit a realizării tehnice.

Ca şi autorul poemelor, F.G. Lorca, autorul muzicii este puternic atras de pictura spaniolă şi consideră că poetul are opere care "gândesc în culori", declarând totodată: «Nocturnele mele nu sunt simple transpuneri în muzică, ci turnarea în tipare muzicale a unui univers alcătuit din imagini şi cuvinte; sunt un "acompaniament" la pânzele lui Goya şi la poeziile lui Lorca».

Textul lucrării este de fapt alcătuit din poeme disparate, pe care compozitorul le-a alăturat, dând astfel continuitate unor idei, impunând o supradeterminare. Dacă fiecare poezie este finită în sine, în ansamblu reprezintă doar o etapă funcţională a întregului.

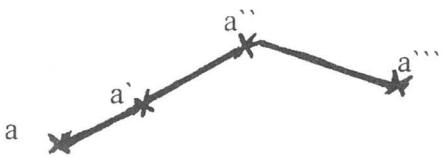
Cele şapte scene ilustrează problema timpului şi a spaţiului, sensul general al lucrării fiind tranziţia lentă între imobilitatea hieratică, reprezentând o Spanie anistorică şi dinamismul propriu pasionatei istorii a acestei ţări; este o transformare a liricului în epic, a abstractului în concret, o trecere din atemporal în temporal.

La o citire superficială a partiturii se observă cum prima scenă, *Ţipătul,* se consumă în 16 măsuri, dimensiunile celorlalte crescând progresiv. O analiză mai amănunţită relevă o concepţie extrem de riguroasă, o rigoare care serveşte expresivitatea şi sensul dramatic.

Ţipătul este aşadar prima scenă în care cele două coruri creează două planuri distincte: planul 1, purtător de text, şi planul 2, în care apar ţipetele sub forma unor blocuri sonore foarte scurte, emise pe diftongul "ay".

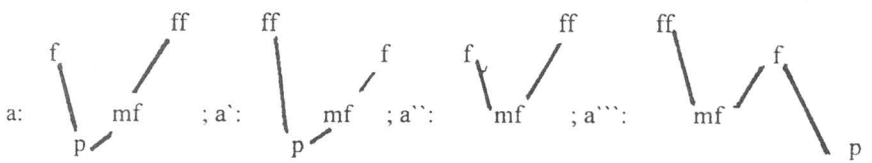
Corul 1 ilustrează fragmente de timp colorate de un sunet definit, în timp ce corul 2 reprezintă spaţiul, ţipetele fiind concepute ca fragmente de sunet (începuturi sau finaluri), idee care se apropie de muzica electronică.

Forma acestei prime scene este arcuită din 4 microsecţiuni evolutive, care trasează în ansamblu o traiectorie cu profilul



concluzie care ţine cont de registrele în care evoluează cele două coruri.

O construcţie interesantă poate fi observată în dinamica ţipetelor din planul corului 2:



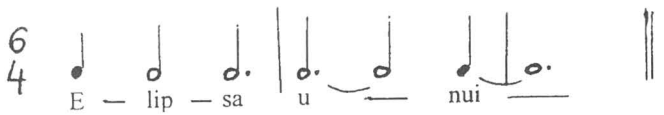
Textul corului 1 este suprapus; strofa se aude în dimensiunea temporală a unui vers. După principiul vechilor motete, are loc o comprimare a timpului, astfel că fiecare voce rosteşte un vers diferit faţă de celelalte:

Cor 1

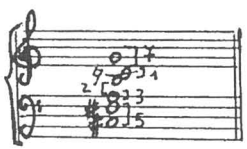
S — "Elipsa unui"
A — "Ţipăt zboară"
T — "Un munte"
B — "Din munte în munte"

Cor 2 "Ay Ay Ay Ay"

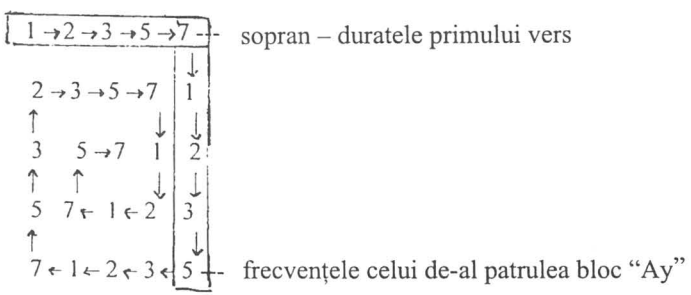
În planul frecvenţelor şi al duratelor, această scenă, ca şi următoarele patru, reprezintă o citire riguroasă a unor matriţe care au ca elemente seria numerelor prime 1, 2, 3, 5, 7, procedeu care, raportat la planul duratelor, poartă denumirea de tehnică a "sitei"; procedeul acesta va da naştere şi lucrării *Sita lui Eratostene*, iar la nivelul frecvenţelor matriţa se regăseşte şi în lucrări ca: *Odă tăcerii*, *Ecran*, *Iona*. În prima scenă, observăm tehnica matriceală, în planul duratelor :



şi în cel al frecvenţelor.

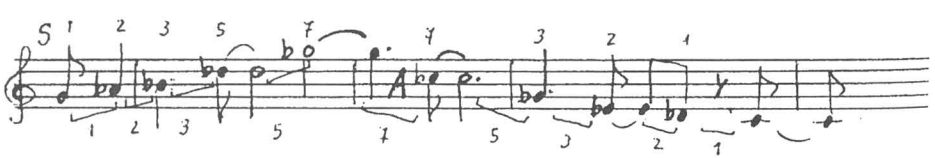


În cadrul matriţei pot apărea diferite permutări controlate de autor pe un traseu ca acesta:



Scena a doua, *Coridor*, menţine ideea celor două planuri, cu deosebirea că acestea nu vor fi reprezentate de câte un cor, ci vor migra de la un cor la altul şi dintr-un registru în altul.

Planul 1 este o melodie a timbrurilor, o linie continuă care traversează variate registre (S —- A —- T —- B —-T —- A —- S) rezultând un fel de klangfarbenmelodie structurată la nivel ritmic şi intonaintonaţional tot pe principiul sitei, respectiv al succesiunii numerelor prime.



Aceeaşi evoluţie va fi observată şi la nivelul textului poetic:

Cor 1 S — "Prin înaltele"
A — "lungi coridoare"
T — "doi seniori"
B — "se plimbă"
Cor 2 T — "arare"

Al doilea plan apare ca un comentariu la textul planului melodic şi va reprezenta un element de contrast din punct de vedere melodic (este un enunţ static, recto-tono), al emisiei (se va intona cântat şoptit netimbrat sau timbrat, iar spre final se va intona vorbit) şi din punct de vedere semantic; planul secund prezintă ipostaze ale cerului, creând alte două dimensiuni: cerul spaţial, colorat albastru, violet, de aur, şi cerul în dimensiune şi evoluţie temporală: cer proaspăt – adult – bătrân.

Intervenţiile apar alternând cele două dimensiuni - cer proaspăt, cer albastru, cer adult, cer violet, cer bătrân, cer de aur -, pentru ca în final vârstele cerului să fie prezentate simultan:

S — cer proaspătt
A — cer adultt
T — cer bătrânn*)

Emisia şoaptei vorbite apare chiar în finalul scenei, pentru rostirea cuvântului "noapte", aproape simultan cu emiterea cântată.

Evoluţia planului 2 are următorul profil:

S — "cer proaspăt" — şoaptă netimbratăă — 1 vocee
T — "cer albastru" — şoaptă netimbratăă — 2 vocii
A — "cer adult" — şoaptă netimbratăă — 3 vocii divisi
B — "cer violet" — şoaptă netimbratăă — 4 vocii

A — "cer bătrân" — şoaptă timbratăă — 1 vocee
T — "cer de aur" — şoaptă timbratăă — 2 vocii

S — "cer proaspăt" — şoaptă timbratăă —
A — "cer adult" — şoaptă timbratăă — 3 voci diferite
T — "cer bătrân" — şoaptă timbratăă —

B — "noapte" — sunet vorbit şoptit timbratt — 1 vocee
S
A — "noapte" — sunet vorbit şoptit netimbratt — 4 voci diferitee
T
B

*) Am respectat traducerea strictă a textului spaniol, întrucât în partitură apare, probabil din greşeală, o altă traducere.

În urma acestei investigaţii se constată dificultatea de a cataloga un plan sau altul ca fiind static, respectiv mobil. Trebuie deasemeni remarcat faptul că în prima scenă emisia a fost eminamente cântată, pe când în cea de-a doua spectrul acesteia s-a diversificat spectaculos, însă procesul nu se va opri aici.

În scena a treia, *lazuri,* se va adăuga sunetul fluierat prin aspirare. Se remarcă faptul că cele două coruri cântă simultan, fără ca prin aceasta să se anuleze bipolaritatea de planuri; aceasta se prezintă printr-un ison cântat ("chiparoşi") suprapus unor blocuri mobile şoptite netimbrat ("apă împietrită"). Nuanţele din partitură obligă la crearea unui efect de ecou în planul isonului (cor 1 A —- mf; cor 2 A —- p în decalaj de două măsuri). Procedeul se va repeta pe parcusul scenei astfel:I:

ison —- A —- "chiparoşi" (Do)
B —- "apă împietrită"

.....

ison —- T —- "plopii" (Sol)
A —— - "apă de cristal"
B —— fluierat aspiratat

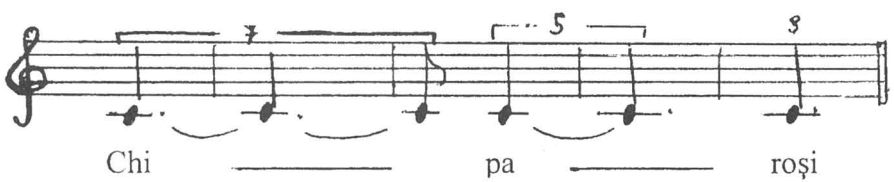
.....

ison ——- B —— - "răchită" (Sol)
S + A —— - "apă adâncă"
T + B —— fluierat aspiratat

.....

ison —- S —— - "inimă" (Do)
T + B —— - "apă de lacrimi"

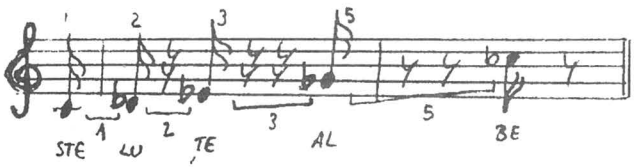
Asemănarea de structură formală (4 microsecţiuni) cu prima scenă este evidentă, ca şi utilizarea tehnicii sitei:



În sprijinul ilustrării textului, autorul a manifestat de această dată o predilecţie pentru registrul grav.

Cu scena a patra, *Cântec cu mişcare*, motricitatea se accentuează, sprijinită fiind de tehnica punctualistă, idee preluată de la prima scenă (planul

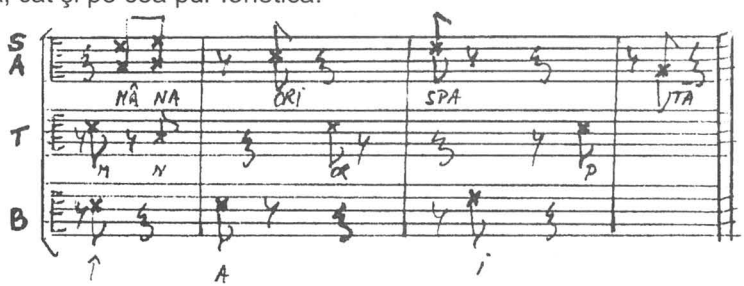
strigătelor). Aici cuvintele se prezintă fragmentar, în silabe, pe sunete foarte scurte detaşate de pauze, sunete ce se organizează tot pe baza succesiunii de numere prime:



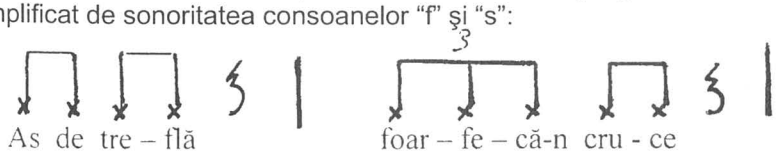
Acestui prim plan muzical, în care se invocă stelele, visele, violetele (un plan al spaţiului, aşadar), i se contrapune un plan al timpului realizat prin glisarea vorbită pe cinci înălţimi diferite, fapt care-i conferă vorbirii un anume grad de cantabilitate.

În acest plan intervine câte o voce care interferează planul spaţial cu noţiuni temporale (ieri, azi, mâine), proces în care "ieri " este prezentat exclusiv în glissando descendent. Spre final, temporalul fuzionează cu spaţialul, elementele glissando topindu-se în scriitura punctualistă, dar detaşându-se în continuare prin tipul de emisie —— sunet vorbit, care va căpăta exclusivitate în scena a cincea, , *Conjuraţie – Pumnal*. Această scenă este de un dramatism şi mai accentuat, în redarea căreia autorul a suprapus două poeme distincte (*Conjuraţie şi Pumnal*) şi a utilizat o gamă dinamică şi de emisie foarte bogată, de la şoaptă (pp) până la strigăt (ff).

Autorul exploatează aici textul lui Lorca, evidenţiind atât valoarea sa semantică, cât şi pe cea pur fonetică.



La început, corul 1 prezintă primul text (*Conjuraţie*) distribuit la vocile feminine, în timp ce tenorul punctează consoanele, iar basul vocalele acelui text; ulterior registrele se inversează. Dacă primul cor emite sunete vorbite din care rezultă însă o vorbire cântată, corul al doilea (Pumnal) parcurge textul în vorbire pură, iar partitura sa are o componentă ritmică foarte pregnantă al cărei impact este amplificat de sonoritatea consoanelor "f" şi "s":



Enunţul exemplificat reprezintă în acelaşi timp şi un element de arhitectură muzicală, fiecare apariţie a sa delimitând o secţiune.

Punctul culminant al lucrării îl reprezintă scena a şasea, *Pe negândite*, care debutează cu un strigăt al corului 1, un bloc sonor alcătuit din emisii cântate şi vorbite, acoperind un registru amplu şi rostind cuvântul "mort". Retorica este un procedeu aplicat riguros în acest moment al scenei (ex.: mort – gliss, "de cuţit" – registru acut şi valori foarte scurte, "străpuns" – gliss).

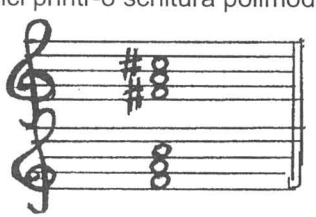
Secţiunea următoare este un canon ostinato, care dezvoltă o izoritmie emisă şoptit timbrat repetând cuvântul "tremură" peste care apare surprinzător intervenţia tenorului cu sunete cântate, rostind cuvântul "mamă", prin acorduri, ca o metamorfoză a precedentelor formule glissando.

Strigătul reapare amplificat ca intensitate, ambele coruri fiind implicate simultan de această dată, iar culminaţia este marcată de o violentă bătaie din palme, care precede acest de-al doilea strigăt.

După parcurgerea integrală a textului, acesta este reluat într-o manieră distinctă; cele două coruri rostesc fragmente de text structurate în module, procedeu care crează un moment de ritmică aleatorie cu efectul unei rumori, rezultat din sublinierea prin intensitate a unor anumite cuvinte rezultând impulsuri pe diferite sunete (vocale sau consoane). Această aparentă dezordine este strict condusă în planul intensităţilor care au un sens general valabil şi care unifică cele două formaţii corale. Din magma sonoră astfel creată se va naşte treptat un acord de sunete cântate,

o armonie de cvarte care va pregăti intrarea în ultima scenă, *Clopot*, în care regăsim principiul sitei, succesiunea în plan ritmic a matricei 1, 2, 3, 5, 7, suprapusă pe rudimente de text din scena precedentă.

Sunetul "fals" al clopotelor ca rezultat al suprapunerilor de sunete armonice foarte puternice este redat aici printr-o scriitură polimodală:



Este momentul cu cea mai densă scriitură, în secţiunea mediană realizându-se melodia de tip webernian (melodia timbrurilor atât de dificil de adaptat la scriitura vocală).

Între cele două apariţii ale melodiei timbrurilor, compozitorul crează o sonoritate de un dinamism inedit în care corul 1 are rolul unui instrument de percuţie producând zgomote asemănătoare castagnetelor, cu ajutorul limbii, în alternanţă cu emiterea vorbită pe durate foarte scurte a silabelor "ta-ka", frecvent depistabile în multe creaţii corale româneşti şi nu numai.

În ultimele măsuri reapare silaba "Ay", a cărei personalitate s-a detaşat în prima scenă ca strigăt, dar aici devine oftat, marcând încheierea unui ciclu evolutiv şi trecerea din atemporal în temporal.

O lucrare de o asemenea anvergură, complexitate şi, mai ales, dificultate, şi-a găsit drumul spre statutul de capodoperă în conştiinţa publicului prin intermediul corului de cameră "Madrigal", care a promovat-o pe scena Festivalului "George Enescu" din 1967, în turneele internaţionale, precum şi prin înregistrarea sa pe un disc alături de alte vârfuri ale creaţiei corale româneşti (*Ritual pentru setea pământului*, de Miriam Marbe, *Aforisme* de Ştefan Niculescu). Dirijorul Marin Constantin declara, referindu-se la *Scenele nocturne*: "... ansambul nostru are o preistorie şi o istorie: momentul de răscruce a fost reprezentat de piesa lui Anatol Vieru".

Dincolo de rigoarea nivelului arhitectonic, basorelieful muzical creat de Anatol Vieru impresionează chiar şi pe un ascultător neavizat, dar obligatoriu receptiv, prin tratarea specială a vocii umane prin căutarea acelei "ţări a nimănui", după cum însuşi autorul declara, "în care vorbirea şi cântarea se anulează, nutrindu-se reciproc".

Bibliografie

ARZOIU Ruxandra: *Opera "Praznicul calicilor", de Anatol Vieru*, în: revista "Muzica", nr. 4, 1998.

GLODEANU Liviu*: "Scene nocturne" pentru două coruri a cappella*, de Anatol Vieru, în: revista "Muzica", nr. 1, 1968.

GUINJOAN Juan: *Fragment de cronică,* în: "Diario de Barcelona", 15 octombrie 1968.

MARIN Constantin, SAVA Iosif: *Constelaţia Madrigal*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1988.

TERENYI Ede: *Interviu cu Anatol Vieru*, în: revista "Utunk", 1967.

VIERU Anatol*: Avancronică,* în: revista "Tribuna", 29 aprilie 1966.

VIERU Anatol: Prezentare pe coperta discului Electrecord ST-ECE 0416, 1966.

VIERU Anatol: *The book of modes,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1993.

STUDII

Cristina GLODEANU-PARA

Sunet - obiect sonor - eveniment sonor - cercetare terminologică -

Motto :
"...muzica nu se face din nisip, ci din sunete. Ideile, sensibilitatea, viziunile nu există în muzică decât prin chipul sunetelor"...
Aurel Stroe

Aşa cum alte domenii ale cunoaşterii se află în permanent progres, şi domeniul muzical se raliază acestui traiect, pe anumite coordonate ce-i permit dezvoltarea în mai multe direcţii.

SUNETUL ca etimon este provenit din latinul "sonus" cu semnificaţia de sunet. Îl găsim definit în aproape toate manualele, tratatele şi cursurile de teorie muzicală şi acustică, mai mult sau mai puţin complet. Fiecare dintre aceste abordări face apel la matematică, psihofiziologie, graniţa dintre domeniul muzical şi acestea fiind destul de laxă. Ori **materia** supusă analizei este cea muzicală - cel puţin aici aşa o considerăm a fi - şi doar **forma**, respectiv modul de cunoaştere a sunetului implică apelul la argumente ştiinţifice strict controlabile, pe care le regăsim în ştiinţele exacte. În orientările contemporane există însă tendinţa spre o mare exactitate în urma unor cercetări asidue, care, de ce să nu recunoaştem, deviază într-o bună măsură aria de interes spre cu totul şi cu totul alte consideraţiuni, de ordin ştiinţific. Aşa se face că acustica fizică şi-a croit un drum ferm şi poziţii clare în ce priveşte sondarea fenomenului muzical luat în ansamblul său. Seriozitatea analizelor la care sunetul e supus în această ramură a fizicii ce vine în ajutorul muzicii rămâne de necontestat, încă de la cele mai vechi concepţii asupra artei sunetelor; fizica şi matematica au stat de altfel, aşa cum se ştie, la fundamentul ei. Cu toate acestea, o supradimensionare a laturii analitice distrage de fapt atenţia de la sunetul **muzical** ca materie primă a muzicii, canalizând-o spre zonele mai sus amintite. Din această cauză considerăm că ştiinţele contemporane - şi altele decât acustica, matematica, fizica - ca de exemplu lingvistica, logica,

semantica, pot veni în sprijinul edificării cu privire la ceea ce reprezintă sunetul ca **noţiune** principală a limbajului muzical.[1]

Definit prin calităţile sale : înălţimea, durata, intensitatea şi timbrul, ce se corelează cu calităţile fizice: frecvenţa vibraţiilor, continuitatea în timp, amplitudinea şi forma spectrală a vibraţiilor, sunetul îşi conturează **conţinutul** noţional, subsumând toate aceste calităţi specifice, măsurabile şi obiective, conţinut ce se referă la sunet ca reprezentare generală sau reflectată. În acest sens se dezvăluie cunoaşterea noţiunii, prin procesul cognitiv, al gândirii. Considerăm aceasta a fi una din căile de aprofundare a oricărei noţiuni luată în sine şi mai apoi în discursivitatea ei, în ascensiune.

Sfera noţiunii (de sunet) există ca posibilitate în devenire, ea fiind substanţa, relaţia şi funcţia. Referitor la sunet, această substanţă se validează a fi cea muzicală prin muzica vie ca mesaj artistic cu tot ce implică această afirmaţie ca şi consecinţe; relaţia, raportarea se realizează în context unde există cel puţin două noţiuni identice, respectiv două sunete.[2] Funcţia aceasta este fie de subordonare, fie de incluziune, un sunet putând fi mai înalt decât celălalt, mai scurt sau mai lung, mai puternic sau mai slab, cântat de un instrument sau altul cu calităţi intrinseci organologice specifice.

Considerat astfel, sunetul cu conţinut şi sferă se prezintă nu numai ca termen (unitate primară a limbajului natural, chiar de specialitate) ci ca noţiune care aduce cu sine dimensiunea sa gnoseologică. "Limbile culte moderne conţin în medie o sută de mii de cuvinte cărora le corespund tot atâtea noţiuni abstracte". Chiar dacă "în literatura logică modernă de multe ori nici măcar nu se vorbeşte despre noţiuni ci în loc de «noţiune» apar aici denumirile «termen», «predicat», «atribut»," etc. aceasta şi orice alt domeniu de altfel operează nu cu termeni ci cu noţiuni". De aceea rămâne discutabilă intenţia de a crea o "terminologie" care de

---

[1] "... logica formală caută fundamentul propoziţiunii (şi deci al judecăţii) în calităţile termenilor. Aceştia pot fi particulari sau generali, pozitivi sau negativi, contrari sau contradictorii, au o extensie (sferă), o cuprindere (conţinut), ş.a.m.d. Din chiar calităţile lor reiese posibilitatea (sau necesitatea) de a-i uni printr-un verb. Din chiar calităţile sunetelor reiese posibilitatea (uneori necesitatea) de a le uni în cadrul discursului muzical. Verbul fluxului sonor este însăşi alăturarea elementelor în cadrul imaginii muzicale." (Pascal Bentoiu, Gândirea muzicală, Ed.muzicală, Bucureşti, 1975, p. 38).

[2] Un exemplu este relaţionarea a cel puţin două sunete care numai în acest context pot genera un interval melodic sau armonic; o înălţime în sine, şi de altfel nici un parametru al sunetului nu există în singularitate, ci prin raportare la un punct de reper (virtual). Se poate însă vorbi despre "eliberarea sunetului de complicatele relaţionări sistemice spre revigorarea sa, spre recâştigarea forţei şi a energiei originare..." fenomen întâlnit în orientarea minimalistă a muzicii nou-evolutive a anilor 1960-70. (vezi Irinel Anghel, *Orientări estetice contemporane. Muzica non-evolutivă,* în: revista *Muzica* nr.2/1995, p. 59). De asemenea, din acelaşi perimetru muzical se poate sublinia ideea de a face muzică pe un singur sunet sau interval armonic, acord, cluster etc. vehiculată în a doua jumătate a secolului XX, de La Monte Young, Scelsi şi chiar în şcoala românească de compoziţie, la A.Stroe, H.Rădulescu etc.

fapt există de la sine înţeles prin cuvintele care sunt termeni ce denumesc, în stadiu primar obiecte, fenomene.[1]

Revenind la concreteţea sunetului ca exprimant al muzicii, nu putem neglija aspectul privitor la intruziunea **zgomotului** ca factor intrinsec şi extrinsec. Treptat, la început neconştientizat (în atacul unui sunet la un instrument de pildă), zgomotul îşi face loc în anturajul sunetului potenţând chiar calităţile sale. Înglobând deci în sfera sa şi zgomotul, sunetul se evidenţiază nu numai ca entitate determinabilă, unică, contrastând cu zgomotul ce implică **mai mult** decât un simplu sunet cu vibraţii neperiodice fără frecvenţă precisă; el, sunetul, se propulsează în domeniul noţiunii ce cuprinde în propria-i afirmaţie o parte din negaţia sa. Exprimarea zgomotului ca noţiune subordonată se face prin calităţile deja cunoscute ale sunetului; excepţie făcând doar înălţimea (frecvenţa) care este nedeterminabilă, durata, intensitatea şi timbrul sunt prezente. Aşadar dacă sunetul este delimitat de stricteţea parametrilor între care el se desfăşoară conform graficelor şi axelor de analiză, zgomotul reprezintă un amestec, un "melange". Viabilitatea dintre sunet şi complementarul său zgomotul, va fi o chestiune iminentă în secolul XX. Această coexistenţă sunet + zgomot va deschide calea genezei unui alt tip de organizare, alt tip de structurare a sunetului.[2] În atari condiţii se situează geneza OBIECTULUI SONOR ce se va constitui ca nouă unitate de limbaj adaptată desigur, noilor orientări componistice.[3] Obiectul sonor apare în cadrul muzicii concrete şi el reprezintă materia primă a ei. Deşi sunt realizate cu ajutorul atât al sunetelor cât şi al zgomotelor, obiectele sonore muzicale, prin faptul că sunt înregistrate şi **deformate** prin diferite proceduri la care sunt supuse, reprezintă o altă etapă a dezvoltării limbajului muzical.

Dacă sunetul încă, din câte cunoaştem, nu a fost tratat special din punct de vedere noţional, obiectului sonor P. Schaeffer i-a dedicat exclusiv un *Traité des*

---

[1] Problema aceasta se mai poate pune şi oarecum invers, pornind de la "tratarea pe larg" prin descrieri, analize de conţinut a noţiunilor, înspre cazul particular = **termen** în ipostaza sa de abstractizare a unor sensuri noţionale. Se conferă astfel unor termeni preluaţi din alte discipline noi dimensiuni, înţelesuri ce îşi cristalizează zona de semnificaţie proprie.

[2] Nu mai e nevoie să amintim că încercările anilor '50-'60 de a introduce zgomotele cotidiene,urbane în "discursul" muzical pătruns odată cu şcoala lui Cage este reflexul dezordinii naturii aparente, "de suprafaţă" (O.Nemescu, *Elemente arhetipale naturale în perspectiva recuperării lor de către culturalităţile muzicale* (II),în: rev. *Muzica* nr.1/1990). De asemenea, tot acum apare ca extrapolare şi "intuiţia compozitorului arhetipal, care descoperă ordinea ascunsă a lucrurilor, sunetele neauzite de urechea fizică, exterioară"... (idem, p. 50). Deci se pune chiar problema **muzicii în absenţa sunetului**; iată un nou aspect al multitudinii ideilor vehiculate în acest secol frământat, ce luminează o altă latură a muzicii.

[3] În urma acestei observaţii ni s-a revelat ipoteza cum că obiectul sonor ar putea fi un amestec de mai multe sunete cu diferenţa specifică fixă : aceeaşi înălţime însă cu nuanţe şi timbre diferite va proiecta în ansamblu (înţelegând simultaneitate orchestrală) imaginea unei surse sonore inexistente, de neidentificat. Acest fenomen îl întâlnim des în orchestraţia impresionistă, expresionistă, contemporană deja care prin soluţii noi creează mélange-uri sonore timbrale, virtuale obiecte sonore. Din acest punct de vedere chestiunea însă rămâne deschisă.

objets musicaux. Tocmai sesizarea foarte obiectivă a celor "trei impasuri" ale muzicologiei l-a determinat la un astfel de demers:

- neclarificarea noţiunilor muzicale (de exemplu gamă, nu e tot una cu tonalitate)
- remarcarea minusurilor în ce priveşte sursele sonore instrumentale
- comentariul estetic tip "literatură" prin care se maschează ori se eludează adevărata analiză.

Punctul de pornire îl constituie raportarea interdisciplinară în vederea clarificării conţinutului noţiunii într-un mod coerent şi verosimil pentru a evita confuziile. "Ne gândim că atitudinea muzicală poate fi reconsiderată radical pornind de la fapte noi : acelea ce permit a constitui, pentru prima dată în istorie, **fapte muzicale** şi o **experienţă muzicală** demnă de acest nume. (...) Înregistrarea e cea care a adus experienţei muzicale tradiţionale condiţia noului." De aici şi diferenţa aparent nesemnificativă, între o **audiţie directă** şi o **audiţie acusmatică,** între un sunet notat şi unul înregistrat.[1] Prima definire, şi una din cele mai concise, anume că "obiectele sonore sunt făcute pentru a servi fiind grupate în structuri" este din început dată. Calitatea de **obiecte** face ca valoarea lor să se manifeste numai în ansamblu, respectiv subînţelegând relaţia între cel puţin două obiecte şi bineînţeles, contextul specific fără de care nu se poate vorbi de obiecte muzicale, obiecte sonore. Totuşi ceea ce e esenţial în fond, în ce priveşte obiectele sonore este audiţia şi înţelegerea lor ca atare. Prin audiţie acusmatică - căreia îi dedică un capitol de sine stătător - P. Schaeffer face o trimitere la sistemul pitagoreic de educare a discipolilor care doar îşi ascultau vreme de cinci ani profesorul fără însă a-l vedea. Între ei era interpus un zid astfel încât aspectul vizual nu era luat în considerare, ci doar cel al mesajului verbal; nu se descentra astfel atenţia de la consistenţa mesajului.

Analiza intensivă şi extensivă a ceea ce reprezintă în muzica concretă sau electronică obiectele sonore este tocmai **materializarea** sunetului sub formă de înregistrare - fragment de bandă, şanţ al discului[2]. Paralela permanentă a limbajului propriu-zis cu capacităţile sale cu limbajul muzical - bazat pe teoriile lingvistice ale lui Jakobson - transferă limbajului muzical, în ipostaza prezentului demers, fundamentare ştiinţifică şi logic determinată.

---

[1] O plasticizare a acestei idei îi apare lui P. Schaeffer prin referirea la imaginea unui film care poate deforma feţe, obiecte în mişcări pe care chiar ochiul celui ce filmează le sesizează puţin şi greu.

[2] Contribuţia ştiinţelor exacte, evoluţia tehnicii şi electronicii a determinat, după cum se ştie, la începutul sec.XX diferite încercări de regândire a materialului muzical. Aici se înscrie şi Edgar Varèse care este unul dintre promotorii muzicii experimentale contemporane; tocmai prin apropierea sa de ideile futuriştilor italieni (Luigi Russolo) se face acceptată prezenţa **zgomotului** în muzică. Eliberarea de sistemul temperat, de tonal-funcţionalul ce a dominat aproape două secole, a adus o viziune nouă şi asupra sunetului,esenţa muzicii, care, la Varèse capătă deja o proiecţie spaţială. De altfel, el este unul dintre primii compozitori ai avangardei care foloseşte, în orchestră, instrumentele electronice şi chiar practică muzica concretă, bazată pe noţiunea de "masă sonoră" ulterior devenită **obiect sonor**.

Ni se prezintă astfel obiectul sonor ca o **entitate** cu un conţinut de sine stătător ce însumează elemente primordiale ale limbajului muzical. Tocmai această gândire matematizată în muzică a adus necesitatea unor delimitări terminologice adaptate noilor contexte sonore ce îşi reclamă propriile unităţi (structurări) prin care se doreşte rostită[1]. În acest sens semnalăm opiniile lui I.XENAKIS, rod al cercetărilor proprii, hotărâtoare fiind contribuţia sa la teoretizarea obiectului sonor şi mai apoi a evenimentului sonor. Calculul probabilităţilor fiind o disciplină strict matematică care porneşte de la noţiunea statistică de frecvenţă a apariţiei unor **evenimente** oarecare, prezintă o legătură cu logica teoretică. "Una dintre aceste legături trebuie văzută în faptul că calculul probabilităţilor poate fi prezentat ca o interpretare a algebrei boleene". Există deci o relaţie reciprocă între logica evenimentelor şi logica probabilităţilor.[2]

Prin calcul probabilistic aplicat fenomenelor muzicale percepute ca "masă sonoră" (efect global), Xenakis a relevat existenţa unor **zone** de aglomerare şi a unora de rarefiere a obiectelor sonore încadrabile fenomenelor muzicale (evenimentelor sonore), de **textură** - percepere globală verticală - respectiv **rarefiere** - "juxtapunere de obiecte într-o dilatare temporală ce este percepută discontinuu, prin pauze interpuse". Aici apare noţiunea îndelung discutată, cea de **densitate** căreia din punct de vedere al muzicii "formale", Xenakis îi acordă o atenţie specială; tratarea sa este în funcţie de legile lui Gauss, în parametrii matematici. Într-o bună măsură acestea sunt speculaţii care probabil se vor valida în cursul timpului; "Formalizarea creaţiei muzicale conform procedeelor conceptuale tipice lanţului Schoenberg-Boulez-Xenakis (ş.a.) reprezintă, după părerea mea, o cedare la presiunea exercitată de ştiinţă însă pe o direcţie care nu reprezintă decât o falsificare atât a ştiinţei cât şi a artei."[3]

---

[1] De altfel, aşa cum remarcă muzicologul E. Karkochka : "termenul de specialitate şi fenomenul muzical sunt supuse continuu unor transformări (schimbări de sens) în diferite momente istorice tocmai având loc schimbări şi de dimensiuni deja pline de alte «măsuri». (*Terminologie der neuen Musik*).

În altă ordine de idei, chiar şi un **acord** poate fi considerat "obiect" sonor aşa cum se întâlneşte la G. Scelsi în cadrul muzicii minimaliste nou-evolutive. Exploatarea acestui unic obiect trecut prin toate răsturnările sale şi privit din diferite unghiuri aduce acea "mişcare în interiorul unui acord". Acest fenomen se aplică bineînţeles şi sunetului obţinându-se "mişcarea în jurul sunetului" sau "mişcarea în interiorul sunetului" regăsibilă tot în cadrul aceleiaşi muzici, unde, un sunet unic e frământat, contorsionat, **mişcat** în funcţie de ideea vizată a fi exprimată muzical, în genere referitoare la o aparentă imobilitate (vezi Irinel Anghel, *Orientări estetice contemporane. Muzica non-evolutivă*, în: rev. *Muzica* nr.2/1995).

[2] Ce constituie punctul de interes maxim este tocmai acea transpunere a **spaţiului** mărime specifică arhitecturii, în muzică. Ori muzica este o artă prin excelenţă temporală, axă ce nu importă în arhitectură. Această metamorfozare a spaţiului în timp şi invers o proiectează Xenakis arhitectural în ecuaţia dinamicii timpului muzical.

[3] În acelaşi context se accentuează şi faptul că : "... obiectele se pot organiza total independent de sintaxe şi forme : de pildă, după terminologia lui Xenakis, în structuri "în afară de timp" (modalismul, tonalismul) sau structuri "în timp" (serialismul). Cu aceasta s-a atins şi chestiunea **timpului**, muzica fiind

Noţiune de bază din teoria probabilităţilor, EVENIMENTUL SONOR se prezintă, precum s-a arătat mai sus ca o sintagmă, care, în cadru structural constituie punctul de maximă condensare şi concentrare. Reamintindu-ne definirea obiectului sonor ne apare precizarea conform căreia apariţia evenimentului sonor se datorează organizării obiectelor sonore. Subliniind acest fapt, evidenţiem că evenimentul sonor înglobează aşadar, toate entităţile discutate până acum (sunet, obiect sonor), complexitatea sa comportând o definire precisă dar prudentă în acelaşi timp. "Eveniment sonor, tot ceea ce se evidenţiază ca sunet într-o anumită unitate şi desfăşurare uniformă de fenomene de aceeaşi natură, orice sursă (voce sau instrument muzical sau nu) poate produce un eveniment într-un asemenea context. Evenimentul se clasifică nu numai după sursele de producere a sunetului ci şi după gradul lor de determinare ... ".

Aşadar dacă "linia" (melodică, polifonică, armonică) este construită cu ajutorul sunetelor (zgomotelor), obiectele sonore luate ca entităţi discursive îşi cer o înlănţuire logică, determinată, ce duce iminent la apariţia evenimentului sonor (are loc deci desprinderea de gândirea periodică tipică până în sec. XIX). El surprinde **unităţi de limbaj** specifice determinate şi determinabile de obiectele sonore componente. Aplicabilitatea lor survine în cadrul muzicii aleatoare, stochastice şi, mai apoi electronice. "Aceste rare evenimente sonore pot fi **ceva mai mult decât sunete izolate.** Ele pot fi figuri melodice, celule structurale sau aglomerări ce au caracteristică rularea (desfăşurarea) după legi ale întâmplătorului ...". Aceste legi vizează atât aspectul grafic cât şi cel temporal, determinabile aproximativ la nivelul partiturii respectiv la cel al execuţiei ei; axa temporală ce conţine evenimentele sonore fiind una constantă, evenimentele sunt plasate diferit, în funcţie de mai mulţi factori, ca de exemplu : dinamica, timbrul, acustica, construcţia sursei sonore care diferă la diferite execuţii ale uneia şi aceleiaşi partituri.

Calculul probabilistic, conform investigaţiilor lui I. Xenakis, pune în lumină existenţa a "trei algebre pentru evidenţierea evenimentelor sonore" în care, evident, sistemul referenţial este cel temporal. Astfel :

"1. Algebra componentelor evenimentului sonor cu vectorul său de limbaj, independent de procesul temporal deci în «algebra în afara timpului» (algebra outside-time);

2. «Algebra temporală», care crează evenimente sonore pe axa timpului metric şi care este independentă de vectorul spaţial;

3. O «algebra in-time» (în timp), ieşită din corespondenţele şi funcţia relaţiilor dintre elementele grupului de vectori X (ai timpului) şi grupului timpului metric T, independent de grupul lui X".

---

prin excelenţă, cum se ştie, o artă temporală. Aici aspectul temporalităţii muzicii este dat de variabila noţiune de "timp muzical" care, vehiculată în limbajul teoretic i se vor atribui noi sensuri, valorizări noi, conforme evoluţiei gândirii filozofice şi implicit a modalităţilor de configurare a unor teorii referitoare atât la timp din punct de vedere filozofic cât şi strict la timpul muzical. Nu ne propunem însă să intrăm în detalii ce ar îndepărta cursul raţionamentului propus ci doar să amintim şi acest factor esenţial care dă, în fond, dimensionalitate muzicii.

Teoria sa se extinde mult mai în profunzimea datelor matematice desigur, venind în sprijinul şi totodată justificarea propriului sistem de creaţie muzicală. Ceea ce aduc evenimentele sonore odată intrate în uzanţa componistică (şi chiar muzicologică) este tocmai acea complexitate conferită de aspectul tridimensional propus de Xenakis : pe de o parte **Sunet** (bidimensional în axa timpului şi spaţiului - în cadrul muzicilor tradiţionale : armonii, unison etc.-) şi pe de alta **Obiect sonor** reprezentând dimensiunea densităţii, obiect deja constituit ca tridimensional[1] :

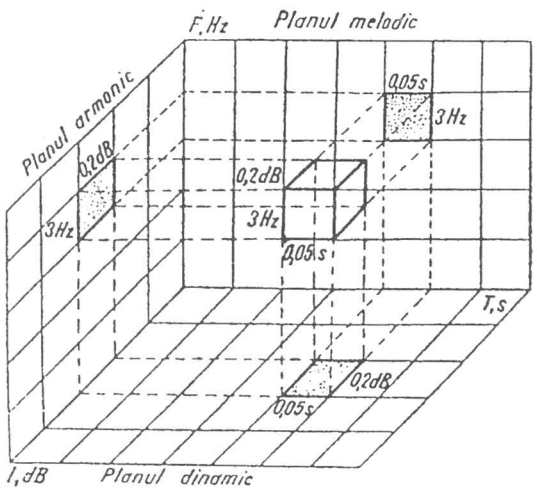


Fig. 56. Modul de aplicare a capacităţii de analiză a aparatului auditiv la reprezentarea tridimensională a obiectelor sonore. Poziţia în spaţiu a cubului este determinată de banda de frecvenţe a pragului de 3 Hz, de banda de intensitate de 0,2 dB şi de durata de 0,05 s (după F. Winckel).

*

* *

Se observă, în concluzie, că toate cele trei noţiuni dezbătute în prezentul studiu - sunet, obiect sonor, eveniment sonor - sunt, în realitate **nuanţări** ale noţiunii iniţiale de **sunet** care prin complexitatea sa oferă deschidere spre orice fenomen perceptibil cu auzul. Tocmai de aceea sunetul cuprinde în **sfera** sa substanţa, relaţia, funcţia într-o continuă devenire, iar în **conţinut** subsumează,

[1] "Introducând o a treia axă - cea temporală, pentru separarea senzaţiilor în timp - se obţine o reprezentare tridimensională a domeniului sonor, care rezultă astfel cuantificat în **obiecte sonore**. (...) În reprezentarea tridimensională a obiectelor sonore, domeniul acustic este cuantificat prin mici paralelipipede sau cuburi ale căror laturi corespund, la scările alese, celor trei praguri 3Hz x 0,2 dB x 0,05 s (fig.56)."

progresiv, **obiecte** (aici în sens uzual, nu strict muzical), categorie de obiecte reprezentată prin conceptele

hiletic - unu (sunet)
schematic - câţiva (obiect sonor)
formal - toţi (eveniment sonor)14

Această aplicare a unui principiu de logică oferă, credem, o cuprindere riguroasă ce vine a investi sunetul cu potenţialitate noţională, el acoperind astfel cerinţele unei noţiuni în cel mai profund sens. "Numai având putinţa de raportare a două noţiuni se poate vorbi de o clasificare după sferă. (...) Deci, acestea sunt probleme de **raportare**, nu de calităţi intrinseci ale noţiunii".

Iată de ce am ales nu o unică noţiune care poate era suficientă ci trei ca prin raportare una la cealaltă să descoperim că ele posedă acelaşi "fond genetic" respectiv aceeaşi substanţă sonoră acustică şi bineînţeles aceleaşi calităţi - cu mici amendamente, enunţate de noi pe parcurs - prin care fiecare din ele se particularizează şi se postează la o anumită treaptă a evoluţiei creaţiei muzicale. Si din acest punct de vedere "crescendo-ul" : sunet - obiect sonor - eveniment sonor, se dezvăluie într-o perspectivă axiologică care ţine să releve profunzimi mult mai subtile decât simple schimbări de denominaţii, la un moment dat. Aceste nevoi de înnoire sunt specifice idealului uman ce tinde mereu să fie mai cuprinzător, mai sintetic şi mai concret în ce priveşte explicitarea, determinarea intensivă şi extensivă a noţiunilor cu care se operează. Tocmai de aceea de exemplu, a vorbi referitor la epoca renaşterii de eveniment sonor sau muzical ce se crează prin suprapunere de voci etc. ni se pare deplasat, fiecare epocă de creaţie avându-şi stabilite graniţe şi în ce priveşte limbajul; noţiunile ce sunt utilizate în analiza unui stil sau altul de creaţie având mare importanţă. În această perspectivă periplul cercetării propuse este acela al unui foraj în noţiunea extrem de complexă - nu în sens peiorativ - a sunetului ce a scos la iveală valenţe nebănuite care sălăşluiau latent în el, ca **unicitate** şi **pluralitate** în acelaşi timp.

Contribuţia lui G. Scelsi în perimetrul sunetului considerat şi cu negarea sa - zgomotul - este capitală. El, prin "sunetul sfinx", "sunetul sferic" aduce acea intenţie de restaurare a sunetului imaginar, ideal. Prin aceasta, forţa primordială a sunetului, virtuţile sale originare sunt repuse în drepturi, deschizându-se perspectiva spre arhetipuri sonore manifeste în tendinţele muzicii actuale de regăsire a unui **limbaj universal** nu dispersat şi exhibiţionist (vezi O. Nemescu, *Naturalitatea, culturalitatea şi transculturalitatea sunetului* (I) în rev. *Muzica* nr.1/1990).

[1] Deci sunetul se conturează a fi o noţiune de supraordonare ce-şi are noţiuni subordonate, am putea spune chiar derivate : obiect şi eveniment sonor.

De asemenea, ni se pare semnificativă împărţirea în 3 mari diviziuni a sec.XX din punct de vedere muzical a lui O. Nemescu (vezi studiul amintit, p. 51) :

1) serialism - "impunerea unei noi ordini în relaţiile dintre sunete"
2) aleatorism - "dezordine controlată" (Xenakis)
- "dezordine necontrolată" (Cage)
3) perioada "ordinei naturale, arhetipale sau a modelării naturii profunde (subtile)"

În fiecare din ele, sunetului i se oferă alt postament ceea ce denotă inepuizabilele sale resurse mereu pasibile a fi exploatate sau, dacă nu, reliefate.

De asemenea trebuie luat în considerare şi faptul că "... nu există valoare absolută a cuvântului. Dicţionarul e cel mai artificial şi cel mai fals lucru. Cuvintele au un înţeles care depinde de context". Nuanţarea şi îmbogăţirea ariei semantice a unui cuvânt sau a altuia, unde contextul este schimbător şi aduce o nouă accepţiune, domeniul de definiţie şi, parţial, sfera noţiunii, sunt supuse, în timp, schimbării, deci precizări de conotaţii logice, credem că se impun. Procesul poate fi în sens pozitiv - evoluţie - sau în sens negativ - involuţie - aceasta fiind o chestiune ce ţine de axiologie.

Numai din nevoia de a fi cât mai exacţi şi bazaţi pe argumente matematice, filozofice etc., secolele XIX-XX au adus aceste schimbări reflectate în analiza straturilor celor mai profunde ale muzicii pornind de la chiar elementul ei primordial - **SUNETUL**.

Oleg GARAZ

Despre trans-temporalitatea fenomenului muzical
Suprimarea reprezentărilor temporalului

"... muzica pură, luată în sine nu este neapărat arta timpului."
Alexei Losev

1. Perenitatea operei muzicale ca fenomen trans-temporal

Problema perenităţii (durabilităţii) unor lucrări muzicale care ajung celebre şi-ar putea găsi o soluţie pertinentă într-un mod cât se poate de simplu prin fenomenul de "popularitate", pe care o dobândeşte o anumită compoziţie muzicală la noi şi noi generaţii de auditori[1]. Tot astfel, am putea explica, într-un sens sociologic, şi "încadrabilitatea" operei muzicale respective în noi şi noi contexte socio-culturale, atât pe verticala temporală (istoria), cât şi pe orizontala claselor şi stărilor sociale (sociologia). Într-un final, fenomenul perenităţii dobândeşte o semnificaţie chiar în starea de trans-actualitate pe care o deţine fenomenul muzical sub forma specifică de operă de artă muzicală care este capodopera. Într-un mod extrem de simplu explicăm trans-actualitatea operei muzicale prin trans-actualitatea fondului valoric universal pe care doar o capodoperă ajunge să-l reprezinte şi să-l articuleze.

Astfel, obţinem imaginea conform căreia compoziţia muzicală se comportă similar unui "vârf de lance" care străpunge noi şi noi straturi succesive de stări temporal-istorice ale culturii şi civilizaţiei umane, re-afirmând continuu superioritatea statutului său de operă de artă (muzicală) şi legitimitatea poziţiei superioare pe care o ocupă în sistemul valoric al omenirii. *Clavecinul bine temperat* de Johann Sebastian Bach, *Ludus Tonalis* de Paul Hindemith, cele *24 de preludii şi fugi* de Dmitri Şostakovici sau, spre exemplu, *Simfonia op. 21* de Anton Webern, toate reprezintă, din momentul compunerii lor şi până în prezent, capodopere al căror statut nu este afectat în nici un mod de "scurgerea" timpului (cultural, istoric, valoric etc.)[2].

---

[1] "Din punctul de vedere al raportului său cu timpul, un "lucru", sau în sens curent un "obiect" material, şi deci o operă care imanează într-un astfel de obiect, unic sau multiplu, se caracterizează prin ceea ce putem numi **durată de persistenţă:** din momentul producerii sale până la eventuala sa distrugere totală..., un astfel de obiect de imanenţă se menţine în identitatea sa numerică imuabilă, care supravieţuieşte tuturor schimbărilor sale inevitabile de identitate specifică." (în: Genette, G. *Imanenţa şi transcendenţa*, Ed. Univers, Bucureşti, 1999, pag. 84).

[2] Termenul de "străpungere" îl utilizăm în calitatea lui de metaforă pentru un plus de sugestibilitate imagistică, ce ar servi o mai bună înţelegere a funcţiei de **trans-actualizare continuă,** în conformitate cu cu care există muzica. De asemenea, utilizăm acest termen, admiţând doar la modul prezumptiv că muzica ar intra, sub o formă oarecare şi/sau într-un mod oarecare, în relaţie cu temporalitatea.

Este evident că muzica, în forma ei realizată de capodoperă, satisface o sumă de parametri structural-expresivi, estetici şi, bineînţeles, valorici, a căror convergenţă conferă muzicii această funcţie de "trans-actualizare" continuă. O lucrare muzicală (forma interpretată a unui text muzical definitivat) reuşeşte să se stabilizeze sub formă de constantă într-un ambient istoric "curgător". Sau, altfel spus, istoria "curge" pe lângă lucrarea muzicală respectivă (*Sonata în la major pentru vioară şi pian* de C. Franck sau *Sonata "Kreutzer"* pentru acelaşi ansamblu de L. van Beethoven, *Concertul pentru violoncel în la minor* de R. Schumann sau *Concertele Brandenburgice* de J.S. Bach), "învăluind-o" în istoricitate şi conferindu-i-o.

Durabilitatea pe care o are "popularitatea" o putem explica însă şi prin capacitatea capodoperei muzicale de a atinge un nivel al valorilor universale, dar nu doar într-un sens sincron (pe orizontală), ci diacron (pe verticală), istoric, sub forma unui cod legat mai degrabă de durabilitatea valorilor pe care le reprezintă. Atingerea unui "apogeu" valoric şi "blocarea" definitivă în acel punct, necătând la "curgerea" timpului şi succesiunea epocilor istorice, impune şi reprezentarea unei **trans-istoricităţi** a capodoperei muzicale şi nu numai. Funcţia de trans-istoricitate se validează nu doar ca şi trecere de la o epocă istorică la alta, ci ca şi capacitate de a "naviga" printr-o succesiune de epoci. Astfel, ciclul *Polonezelor* scrise de Fr. Chopin necesită o certificare valorică, pe care o şi dobândesc chiar în timpul vieţii compozitorului, deci ating acel punct de "apogeu" valoric în care se şi instalează definitiv. Interpretările lui J. Hoffmann sau I. Paderewsky, N. Igumnov, L. Oborin sau V. Sofroniţkii nu reprezintă fenomene de certificare valorică a *Polonezelor* chopeniene, ci o reluare în vederea unei "reformulări" sau "certificări" valorice mai degrabă în planul interpretării. Aici vorbim despre o hermeneutică specifică a interpretului aplicată sieşi, propriului mod de a fi "în Chopin".

Capodopera în sine nu mai stă sub incidenţele variabilităţii sau instabilităţii contextuale a unei anumite perioade istorice, ea "decolează" de pe istoricitate, ieşind de sub incidenţele conjuncturalului. Însă această atitudine "sfidătoare" pe care o are opera muzicală faţă de scurgerea timpului cultural este motivată de mai multe elemente care se pare că funcţionează nu neapărat în concordanţă cu reprezentările temporalităţii (culturale, istorice, valorice, sau a oricărei alteia) pe care le generează şi le deţine conştiinţa. Devine clar că fenomenul de "străpungere" a temporalităţii istorice (fără pierderi în densitatea valorică) ar putea reprezenta limita superioară de generalitate, o accepţiune extrem de largă şi atotcuprinzătoare, în ceea ce priveşte "indiferenţa" faptului şi obiectului muzical faţă de fenomenul temporalităţii. Puterea cu care este realizată "străpungerea" temporalităţii sau/şi "decolarea" de pe istoricitate este definită şi de criteriile care oglindesc chiar modul în care este structurată densitatea valorică a operei muzicale, acesta la rândul lui fiind definit de cantitatea de libertate consumată în producerea compoziţiei muzicale.

Astfel, putem vorbi aici despre un cuantum suficient şi necesar de libertate, consumat de către compozitor în timpul procesului de creaţie. Altfel spus, soluţiile compoziţionale (teme, forma, articularea şi interacţiunea articulaţiilor tematice-arhitectonice, organizarea şi controlul expresiei) adoptate de către compozitor reprezintă finalitatea unui extraordinar de complex proces de selectare din şirurile practic infinite de mijloace existente. Doar printr-o astfel de metodă, selecţia, mijloacele de expresie sau formale ajung în ipostaza de modele arhetipale în planul compoziţiei muzicale: principiul contrapunctării, fuga bachiană, sonata, cvartetul, uvertura şi simfonia la Haydn, Mozart şi Beethoven, sistemele de organizare sonoră atonal, dodecafonic şi serial în creaţia lui Schönberg, Berg şi Webern etc.

Ne referim aici la un nivel "macro-structural" de manifestare a acestei atitudini specifice a muzicii. O motivaţie implicit muzicală a acestei capacităţi a capodoperelor muzicale o găsim în:

a. contopirea, în interiorul modului de fiinţare al formei muzicale, a celor trei stări temporale, pe care le generează şi le deţine în exclusivitate **conştiinţa,** semnifică anihilarea lor reciprocă şi, în acelaşi timp, indică instaurarea stării de **atemporalitate** sau, mai precis, non-temporalitate, a unei "autoexcluderi" din temporalitate prin simultaneizare ale celor trei stări temporale: trecutul, prezentul şi viitorul. Altfel spus, muzica se "autoelimină", se "a-temporalizează", "refuză" chiar participarea la temporalitate, supralicitând-o. Expansiunea în ambele sensuri (înspre trecut şi, simultan, înspre viitor/virtual) din "epicentrul" localizat în actualitate, duce la instaurarea unei stări de **actualitate totală sau continuă**[1]. Oricum, nu mai vorbim despre "curgere" temporală, despre deplasarea între cele trei terase (trecut, prezent, viitor). Şi nu este vorba doar despre o altă "temporalitate", specific muzicală[2].

---

[1] "Problema unei imagini de ansamblu a compoziţiei (muzicale – **n.n.**), dar şi cazul aşa-zisei **simultaneităţi a reprezentărilor muzicale** (evidenţierea ne aparţine – **O.G.**), aceasta din urmă oarecum legată de prima, fiind vorba despre o reproducere concentrată (esenţializată - **n.n.**), **ca şi cum extra-temporală** (evidenţierea ne aparţine – **O.G.**), în memorie a compoziţiei muzicale respective, care deşi ocupă un oarecare segment temporal, este caracterizată de cu totul alte raporturi şi legături între elementele componente, a fost pusă, în special, de B.M. Teplov. El sublinia faptul că "oglindirea mişcării muzicale într-o imagine simultană este legată de un transfer specific al raporturilor temporale în unele spaţiale". (în: E. Nazaikinskii, *Psihologia percepţiei muzicale*, Ed. "Muzîka", Moscova, 1972, pag. 165).

[2]"(...) În timpul muzical nu există trecut. Trecutul s-ar crea prin nimicirea totală a obiectului care a supravieţuit propriului prezent. Doar nimicind obiectul până în rădăcinile lui absolute şi eliminând toate modalităţile posibile de manifestare a fiinţării acestuia, am putea vorbi despre **trecutul** acestui obiect. În muzică am văzut şi conştientizat funcţia unificatoare faţă de momentele "diferite" temporal. Dar dacă nu există trecut, atunci, se pare, că real este doar **prezentul** şi existenţa lui, care crează în adâncurile acestui prezent viitorul lui. ... oricare compoziţie muzicală, până când există şi este audibilă, este un omni-prezent, preaplin de tot felul de transformări şi procese, fără a se scurge în trecut şi a se diminua în fiinţarea lui absolută. Timpul muzical nu este o formă sau specie de curgere a evenimentelor sau fenomenelor muzicii, ci este chiar aceste evenimente şi fenomene în cea mai autentică a lor bază ontologică." (în: Losev, A.F. Muzica – obiect al logicii, în: *Opere*, Editura pentru literatură politică, Moscova, 1991, pag. 239).

Specificul acestui proces de construire "a-temporală" şi, simultan, a "atemporalităţii" sau, altfel spus, de "a-temporaţie" rezidă chiar în felul în care muzica îşi integrează "temporalitatea" propriului obiect. În aria fenomenului artistic muzical "rupturile" provocate de reprezentările temporalului (trecut, prezent, viitor) le reprezentăm mai degrabă ca "rupturi" valorice sau/şi substanţiale, deoarece nu poate fi vorba de rupturi cantitative, ci calitative. Astfel încât, aplicând structurile temporalităţii la fenomenul muzical, ar putea fi ruptă şi "reprezentarea" muzicală sau/şi a muzicalului, ar putea fi "rupt" procesul existenţei operei, ar putea fi "ruptă" chiar conştiinţa, generatoare sau/şi receptoare. Însă acest lucru nu se întâmplă atâta timp cât în conştiinţa compozitorului acel virtual corp al compoziţiei muzicale sau, în esenţă, obiectul muzical, mai degrabă "curge" sfidând limitele de separare între structurile de trecut, prezent şi viitor. În conştiinţa compozitorului obiectul muzical se "adună" sau trebuie "adunat" în forma lucrării muzicale chiar prin contopirea celor trei "spaţii" temporale pentru a-l integra anume ca obiect "poli-morf" sau, mai bine "poli-cron". Altfel spus, compozitorul construieşte din acea "tridimensionalitate" temporală, pe linia volitivului, intenţionalului şi posibilului, o compoziţie muzicală, pe care o şi adună, însă de această dată, pe linia integrării, deci anulării reciproce prin întrepătrundere a celor trei "stări" ale timpului. Are loc un proces de absorbţie reciprocă a "stărilor" temporale19, proces care este dictat mai degrabă de puterea proceselor de integrare a corpului ontologic al compoziţiei muzicale. Timpul îşi pierde cu atât mai mult "stările" (odată cu ele pierzându-se, este evident, chiar identitatea Timpului, suprimată fiind chiar ideea de Timp), cu cât chiar morfologia formală a operei muzicale va necesita grade de integritate tot mai mari. Am putea reprezenta acest fenomen drept o **reducere la Real** sau, chiar mai mult, o reducere la o stare de "hiper-actualitate", la starea reală a lucrurilor, la acea realitate exterioară conştiinţei în care pur şi simplu nu există temporalitate, nici "structuri temporale", ci doar procese.

Planul interpretării însă, introduce anumite corecturi: câmpul compoziţiei muzicale este integrat cu atât mai mult ca spaţiu "non-temporal" cu cât primul sunet al compoziţiei muzicale nu are un "trecut" (un analogon pe care l-ar repeta sau imita, indiferent), iar ultimul sunet al lucrării nu are un "viitor" (nu poate exista un analogon repetabil de către un virtual sunet succesor).

Acesta fiind un prim criteriu, al doilea se referă la activarea prioritară, în timpul interpretării, a extracţiei (din virtual) şi conversiei (în prezent), astfel articulându-se modul fiinţial al operei muzicale. În acest mod funcţionează procesualitatea muzicală, desfăşurarea expansiv-progresivă, a materiei muzicale organizate, controlate şi orientate de către compozitor.

Un al treilea criteriu se referă la integrarea întregii opere interpretate mai degrabă ca şi dat mnemonic, în memorie. Atâta timp cât desfăşurarea procesuală pe linia "virtual-prezent" semnifică depozitarea acumulărilor de formă-expresie/

[1] "Timpul muzical adună împreună bucăţile sparte şi împrăştiate ale existenţei... (în: Losev, A.F., op. cit., pag. 239).

substanţă direct în memorie, chiar memoria semnifică posibilitatea valorificării operei muzicale ca întreg şi integritate valorică. În cazul muzicii putem vorbi, în cel mai bun caz, despre o formă specific muzicală a unui prezent continuu, "lărgit" atât înspre zonele trecutului, dar şi "autoextragându-se" continuu din virtualitate – un prezent "muzical" expansiv în ambele direcţii "temporale", atât retroversiv, cât şi prospectiv. Astfel, are loc un proces de substituire, chiar dislocare a "teraselor" temporale prin absorbţia lor reciprocă. Putem imagina aici o posibilitate de re(a)ducere la prezent a trecutului, în sensul în care trecutul devine accesibil doar prin posibilitatea de a-l reactualiza continuu chiar prin repetarea actului interpretativ. Aceasta, reactualizarea, se produce pe linia mai multor sensuri. În primul rând este recuperat continuu chiar stratul semantic/expresiv al compoziţiei muzicale. Într-un alt sens, este recuperată acea amprentă subiectiv-individuală a compozitorului, în sensul în care acesta reprezintă un model unicat al convergenţei unor elemente caracteristice specifice epocii în care a existat, a gândit şi a acţionat, la rându-i, într-un sens specific doar unui om din acea epocă (Beethoven şi clasicismul vienez, Chopin şi romantismul european sau Bach şi barocul înalt).

Această situaţie aduce o precizare semnificativă referitor la sursa care generează chiar conceptul de temporalitate, deoarece trebuie să constatăm că Timpul sau, altfel spus, fenomenul de temporalitate, nu este o constituentă, un atribut al Naturii şi nici al Muzicii, ci al structurilor de "citire" a Realităţii pe care o deţine Conştiinţa. Atunci Muzica, prin capacitatea ei de trans-actualizare (contopirea "stărilor" temporale într-un "prezent continuu"), nu interferează, la nivelul daturilor implicite, cu temporalitatea, din moment ce aceasta din urmă reprezintă o abstracţiune cu funcţii instrumentale, pe când Muzica, prin aceeaşi capacitate de trans-actualizare, de situare într-un "Timp" suficient sieşi sau închis spre sine, se integrează ca "realitate-în-sine".

b. Judecată la nivelul sugestibilităţii, a conţinuturilor, a ethos-ului, a expresiei, în nici una dintre funcţiile "comunicative" indicate aici, Muzica nu deţine nici o posibilitate de a sugera sau de a ex-prima temporalitatea. Se pare că sugerarea directă şi nemijlocită a temporalităţii îi este "interzisă" muzicii sau, altfel spus, muzica "neglijează" tematizarea acestui domeniu ontologic.

Chiar şi cu o capacitate avansată în ceea ce priveşte abstractizarea modului de structurare a expresiei, Muzica nu poate surprinde această stare "hiper-abstractă" a conceptului şi reprezentării Timpului. O formă explicită de sugerare specific muzicală a temporalităţii nu este posibilă. Căpătăm astfel, încă un argument pentru demonstrarea faptului că: 1. fenomenul şi conceptul de Timp reprezintă unul dintre conţinuturile Conştiinţei şi este, aşadar, un fenomen al conştiinţei mai degrabă decât unul al Realităţii; 2. Timpul, Chronos-ul, reductibil în esenţa lui la ipostazierea singulară de simplă **durată**, implică o zonă constitutivă extrem de limitată a fenomenului muzical care, în acelaşi timp, nici nu este una prioritară.

Poate doar la acest nivel elementar de indivizibilitate a sensului, în calitatea ei de durată, temporalitatea "intersectează" fenomenul muzical prin însuşi faptul că entităţile elementare şi indivizibile ale muzicii, sunetele muzicale, sunt şi durate (pe lângă starea de înălţime, intensitate şi timbru). Însă aici intervine nevoia unei departajări între **fenomenul** de durată şi **conceptul** de timp, temporalitate şi stabilire a modului în care **fenomenul de durată (şi periodicitate sau/şi ciclicitate) generează conceptul de timp**, sau, într-un alt sens, a modului în care durata poate fi "extrasă" din şirul de tipologii ale temporalului. Între funcţia duratei într-un context muzical şi rolul fenomenului de durată (în asociere cu fenomenul de ciclicitate) în generarea conceptului de temporalitate există o distanţă apreciabilă, care ar trebui luată în considerare atunci când ne încumetăm să afirmăm temporalitatea fenomenului muzical. De aici deducem fenomenul de "absorbţie inversă", atunci când un fenomen (durata) este absorbit ca tipologie constitutivă chiar de conceptul (timp, temporalitate) pe care l-a generat.

Altfel spus, Timpul şi, mai pe larg, temporalitatea, nu reprezintă o structură implicit muzicală. Ar fi cu totul altceva a spune că muzicalitatea **durează,** dar în acest caz ar trebui să recunoaştem o situaţie inversată: muzica generează o aşa-zisă temporalitate mai "ciudată" sau, altfel spus, muzica generează o sumă de efecte convertibile şi reprezentabile în termenii conştiinţei drept temporalitate.

Într-un mod extrem de simplificat s-ar putea afirma că muzica nu deţine mijloace pentru: 1. a prezenta cu suficientă claritate, la modul explicit, nici starea de prezent sau trecut şi nici pe cea de viitor, dar nici procesul de deplasare treptată "prin" acestea; 2. muzica nu poate înfăţişa stările "temporale" de dimineaţă (*Dimineaţa* de E. Grieg?) - zi (*A l'apres midi d'un Faune* de C. Debussy?) - seară (*Amurgul zeilor* de R. Wagner?) - noapte (personajul Regina Nopţii din *Flautul fermecat* de W.A. Mozart sau glorificarea nopţii din *Tristan şi Isolda* de R. Wagner, actul II?), ciclicitatea anotimpurilor (ce au în comun *Anotimpurile* lui A. Vivaldi sau *Anotimpurile* lui J. Haydn cu anotimpurile naturale? prin ce se aseamănă o "furtună" de Ceaikovski cu un uragan natural?), cu atât mai puţin muzicale, dar mai intens programatice, explicit concretistică, este sugestia funcţionării unui orologiu (*Simfonia "Ceasornicul"* de J. Haydn, *Boris Godunov* de M. P. Mussorgski, scena nebuniei lui Boris sau *Ora spaniolă* de M. Ravel), dar aici deja am ieşit cu totul în afara limitelor fenomenului muzical. Cu atât mai greu ne-am putea imagina un "trecut" sau "viitor" specific muzical, atâta timp cât muzica nu posedă posibilităţile limbajului de a realiza flexiunea verbală. Cu atât mai puţin putem şti ce este un "trecut" sau "viitor" muzical, cu cât în muzică, după cum am văzut, singura "stare temporală" articulabilă este actualitatea totală sau continuă..

c. În cazul operei muzicale o problemă mult mai sensibilă o ridică procesul de multiplicare a tipologiilor de reprezentare a Timpului. Astfel, este constatat faptul că actul de audiţie al unei compoziţii muzicale comportă distorsiuni în procesul de reprezentare a timpului. Vorbim despre: 1. timpul psihologic, inerent

dinamicii procesuale a psihismului uman, fiind vorba, mai degrabă, despre anumite **tempo-uri** de derulare a reprezentărilor, pe care le provoacă opera muzicală în psihicul uman; 2. timpul fiziologic, "măsurabil" prin ritmurile cardiace (regularitatea pulsaţiilor) sau ritmurile respiratorii (ciclicitatea inspiraţie-expiraţie); 3, timpul propriu-zis obiectiv sau timpul fizic, un timp măsurabil prin convenţiile unanim acceptate de "măsurare" a acestuia – secunde, minute, ore sau dispozitive de "măsurare" a timpului cum este mecanismul de ceas. La limita pertinenţei, putem vorbi despre un timp cultural sau un timp al civilizaţiei tot astfel precum putem vorbi despre un timp specific, "încetinit" al arborilor sekvoya sau al marilor lanţuri muntoase, un timp măsurabil prin durata existenţei. Chiar faptul că pentru fiecare subiect uman care ascultă muzică, percepţia timpului consumat pentru audiţie va fi diferit şi va fi (un timp) fiinţat mai degrabă decât un timp consumat, vorbeşte de la sine despre relevanţa şi operanţa reprezentărilor temporale în zona fenomenului muzical.

Această primă contradicţie între definiţia Timpului drept durată absolută şi multiplicarea incontrolabilă a tipologiilor Timpului, indică importanţa oarecum redusă a categoriilor temporale în definirea specificului fenomenelor psihice, fiziologice, culturale sau naturale. În esenţă, Timpul fiind durată pură, acest fapt semnifică şi o omogenitate absolută între "punctele"-durată, limita accepţiunii fiind reprezentabilă prin procesul de deplasare de la un punct la altul. Chiar mai mult, deplasarea va fi realizată de la un punct-al-prezentului la un alt punct-al-prezentului, fără nici o altă specificare inerentă specificului temporal. Astfel, în esenţă, Timpul şi temporalitatea tind mai degrabă înspre reducerea multiplicităţii, se impun ca daturi care mai degrabă cenzurează multiplicarea tipologică a "stărilor de temporalitate", decât să o stimuleze. În fundamentele lui, Timpul pur şi simplu durează, acest fapt în nici un caz neputând indica vreo calitate a acestei scurgeri. Astfel, de sub incidenţele unei definiţii temporale scapă şi fenomenele de tempo (viteza derulării duratelor) şi agogică (accelerare-decelerare a derulării duratelor). De aici deducem că nu am putea afirma nici existenţa unui timp "psihologic", un timp al "receptării" sau/şi "interpretării", "social", "cultural" sau "natural". Definiţiile s-ar referi mai degrabă la calitatea articulării procesuale a realităţii în conştiinţă, în termeni improprii temporalităţii.

Toate cele expuse mai sus ar trebui să trezească o suspiciune în mare măsură justificată în ceea ce priveşte inoperanţa categoriilor temporale în evaluarea fenomenului muzical. Atâta timp cât reprezentările temporalităţii nu oferă un model stabil (în structura sa interioară) şi pertinent (în rezultatele pe care le oferă), ideea temporalităţii nu-şi va găsi o suficientă credibilitate. "Generozitatea" ofertei de modele furnizate de temporalitate, plasează ideea acesteia din urmă şi operanţa ei într-o poziţie marginală în şirul modelelor de asimilare a faptului muzical.

2. Elementele constitutive ale unei ruperi de Temporalitate

Chiar dacă Muzica durează, notele muzicale fiind şi durate, este evident că nu durata reprezintă criteriul fundamental în evaluarea substanţei sau valorii unei compoziţii interpretate şi în nici un caz durata nu reprezintă o constituentă prioritară a obiectului muzical.

Există definiţii conform cărora Muzica reprezintă o desfăşurare a sonorităţii organizate în timp, nemaivorbind de postulările faptului că Muzica este o artă a timpului. Luată în esenţa lucrurilor, exclusivitatea unei astfel de definiţii ne-ar justifica să afirmăm că deoarece Muzica este o artă a timpului, ea este o artă a duratelor şi nimic mai mult.

Însă este evident că din moment ce Timpul este doar durată pură, acest fapt nu atinge în nici un caz specificul **sonor** al compoziţiei muzicale. A spune că Muzica este o artă a Timpului, înseamnă că ea ar trebui să fie doar durată, durată **"mută"**. Astfel, conflictul Timp-Sonoritate reprezintă unul dintre argumentele de bază care infirmă temporalitatea exclusivă a muzicii. Temporalitatea nu deţine posibilităţi de a reprezenta fenomenul muzical în specificitatea acestuia. În relevarea specificului muzical ne interesează mai degrabă **ce durează,** care este **conţinutul duratei**, deoarece durata întotdeauna este **durata unui ceva.** Astfel, judecând prin excludere, anume acel ceva ar putea să reprezinte, chiar şi într-un mod limitat, un element al specificului muzical şi nu neapărat faptul duratei în sine.

Dar să nu uităm că în cazul sunetului muzical (dacă e să pornim chiar de la un nivel elementar), care constituie fundamentul material al muzicii, ar mai trebui să vorbim şi despre înălţime, intensitate şi timbru şi ar fi destul de dificil să optăm pentru funcţia prioritară a unuia dintre aceşti parametri de bază ai sunetului muzical. Cum am putea defini Muzica drept o artă a înălţimilor, intensităţilor sau a timbrurilor? Într-un sens implicit acustic, dar şi, mai larg, pur muzical, durata semnifică mai degrabă o durată a înălţimii, intensităţii şi timbrului, înălţimea este o înălţime a duratei, intensităţii şi timbrului etc. Dacă, totuşi, Muzica ar fi o artă a timpului, aceste elemente indivizibile ale sunetului muzical ar trebui să fie posibil de definit în termeni specifici unei reprezentări temporale sau, poate, ele n-ar fi trebuit să existe sau să fie eliminate din ecuaţia sunetului muzical. Cum ar putea fi formulată o definiţie specific temporală a înălţimii, intensităţii sau timbrului?

În teoria elementară a muzicii, atunci când se ajunge la capitolele legate de mijloacele de manifestare ale procesului de mişcare (ritm, tempo, agogică), se insistă mult pe afirmaţia că acestea reprezintă atribute specific sonore de manifestare a duratei. Însă: "(...) muzica nu este doar artă a timpului chiar şi (reieşind din faptul că) aceeaşi figură muzical-ritmică o putem interpreta cu oricare viteză, şi rapid, şi lent. Dacă muzica ar fi doar arta timpului, în ea nu ar exista ceea ce se numeşte tempo. Atunci toate figurile ritmice şi fizice ale muzicii s-ar fi

interpretat în acelaşi tempo. (...) luată în sine (muzica) nu este nici timp, dar nici un tempo anume."[1]

Într-un alt sens, Muzica nu este doar "temporală", ci, mai degrabă, spaţială, atât în sensul implicit al cuvântului, cât şi în cel explicit. Sensul implicit ar însemna că pornind: 1. chiar de la parametrii de intensitate şi înălţime; 2. până la "spaţialitatea", deci profunzimea, densitatea şi puterea articulării evenimentelor sonore-muzicale în regim sincron sau diacron. Sensul explicit al spaţialităţii l-ar oferi chiar modul acustic de existenţă a operei muzicale, existenţa propriu-zis fizică a Muzicii, prin vibraţiile ce se răspândesc de la sursa care emite sunete. Astfel, s-ar impune o restrângere semnificativă în ceea ce priveşte o reprezentare exclusivistă asupra "temporalităţii" muzicale, şi o reconsiderare a rolului celorlalte elemente, cu atât mai mult că înălţimea sunetului muzical – reperele de sus-jos – sau dinamica – aproape-departe - sugerează fără echivoc spaţialitatea. Atunci, poate Muzica ar trebui să fie definită drept spaţio-temporală? Iar dacă ea trezeşte acea "furtună" psiho-afectivă, ar trebui să-i spunem "spaţio-temporal-afectivă"?

Nu cere demonstraţii faptul că Muzica face parte din artele dinamice sau, altfel spus, mobile, însă a spune **dinamică** sau dinamism nu înseamnă neapărat implicarea prioritară a semnificaţiilor legate de temporalitate, ceea ce ar reduce complexitatea articulării fenomenului muzical doar la fenomenul de durată. Dinamica sau/şi mobilitatea Muzicii se referă mai degrabă la evenimenţialitate, la ceva ce se întâmplă, se mişcă, se agită. Într-o primă secvenţă a receptării nu neapărat sesizăm şi sensul evenimentului sau a "întâmplării" muzicale. Remarcăm că ceva "se întâmplă", **este** sau **există** prin manifestare şi transformare continuă. Cuvântul-"cheie" este aici **mişcarea**. Sugestiv este exemplul titlului pe care I. Stravinski îl dă unei lucrări - "Mişcări" pentru pian şi orchestră. Simplu, clar, eficient şi relevant în şirul argumentelor de mai sus.

În acelaşi timp, nu suntem în nici un caz tentaţi să considerăm temporalitatea şi în special unitatea elementară şi indivizibilă a acesteia – durata, drept "motor" şi/sau "propulsor" al stării de desfăşurare expansivă a evenimentelor (succesiv), a proceselor de multiplicare evenimenţială "polifonică" (simultan), a sintezei între aceste două stări ("fâşii" de "şiruri" sau "fâşii" de "mulţimi" de evenimente muzicale), astfel încât în evaluarea fenomenului muzical tot mai mult se impune nevoia unei departajări clare între **temporalitate** şi **procesualitate**, două stări distincte şi radical diferite în substanţa lor. Filosoful rus Alexei Losev ajunge chiar în preajma unei asemenea separări, însă rămânând în totalitate tributar reprezentărilor temporalităţii atunci când afirmă: "(...) înlăturând din şuvoiul temporal componenta (umplutura) lui calitativă, obţinem un timp care curge oarecum non-calitativ."[2] Această curgere temporală non-calitativă sau, să-i spunem, "indiferentă", Losev o numeşte **devenire**. Însă devenirea, înainte de a reprezenta drept atribut al temporalităţii, o reprezentăm mai întâi de toate drept

[1] Losev, A.F., *Filosofia. Mitologia. Cultura*, Ed. pentru literatura politică, Moscova, 1991, pag. 322.

[2] Losev, A.F., op. cit., pag. 322.

acumulare (de calitate sau cantitate, dar şi de specificitate), care deja în caracterul orientării ei conţine un virtual punct final al realizării unei forme integrate. Devenirea explicitează astfel şi sensul pe care îl are procesualitatea în ecuaţia compoziţiei muzicale – relevarea treptată, în urma unor acumulări de formă-sens, ale unor stări de integritate tot mai performante, tinzând tot mai mult înspre atingerea stării de totalitate. Aspectul temporal însă rămâne oarecum irelevant din moment ce, în cel mai bun caz, ne-ar servi la indicarea duratei pe care o are procesul, ceea ce este prea puţin.

Limita unei "pudori" raţionale îl opreşte şi pe Gerard Genette să afirme cu claritate disocierea procesualităţii de temporalitate, deşi valoarea observaţiilor lui în legătură cu artele dinamice, cum este şi muzica, sunt extrem de utile în economia discursului nostru: "Durata unei performanţe (şi a oricărui alt eveniment) nu este, precum cea a obiectelor materiale, o durată de persistenţă, ci o durată de proces, care nu poate fi fracţionată fără a atenta la proces, adică la evenimentul însuşi. În acest sens, este evident că operele de performanţă sunt obiecte "temporale" (? - **n.n.**), a căror durată de proces participă la identitatea specifică, obiecte ce nu pot fi simţite decât în această durată a procesului, care nu pot fi simţite complet decât asistând la totalitatea procesului lor, şi pe care nu le putem simţi decât o dată, deoarece un proces este ireversibil prin definiţie şi irepetabil într-un mod riguros."[1] Contradicţia neobservată de Genette se impune chiar pe linia eterogenităţii conceptului de timp şi a fenomenului de procesualitate, a indivizibilităţii procesuale spre deosebire de divizibilitatea timpului. Alăturarea acestora trădează cu o evidenţă suficientă contradicţia în termeni care suprimă de la bun început credibilitatea calităţii temporale, pe care, chipurile, ar deţine-o fenomenul muzical.

Această stare de lucruri şochează, astfel încât ar fi binevenită o expunere treptată a incompatibilităţii mai sus enunţate:

a. Construirea acestei dihotomii am putea-o începe şi, ulterior, aprofunda, chiar prin ideea că Muzica fiinţează în calitatea ei de dat procesual, reprezentabil în linii generale (prin datul tradiţiei muzicologice) în termenii temporalităţii, dar în nici un caz reprezentând temporalitatea.

a.1. Astfel, procesualitatea este definibilă mai întâi de toate printr-un prim atribut al ei care este **mişcarea**, a cărei motor interior, în sensul muzical al cuvântului, este **tinderea, gravitarea** explicabilă printr-o **atracţie** orientată progresiv, înainte. Această tindere sau/şi atracţie generează un **dinamism** - 1. generator şi 2. expansiv, ambele însuşiri intercondiţionându-se. Cumularea atributelor de tindere/atracţie/dinamism semnifică un mod de **înaintare** prin **desfăşurare**, deci de implicare acumulativă a unui orizont tot mai larg de fenomene sau/şi sensuri-structuri. Într-un alt sens, desfăşurarea semnifică şi reprezentarea unui mod de activare gradată a ontologicului chiar în fundamentele funcţionale ale acestuia. De la acest nivel al unui dat indivizibil, păşim ferm înspre afirmarea celui de-al doilea atribut al procesualităţii, care este **devenirea**, deci

[1] Genette, G., *Imanenţă şi transcendenţă*, Ed. Univers, Bucureşti, 1999, pag. 85.

creşterea treptată, acumulativă înspre integrarea sau/şi realizarea într-o stare de integritate/totalitate.

Acestea ar fi, într-o expunere esenţializată, componentele fundamentale ale procesualităţii. Însă unde identificăm aici vreo aluzie la temporalitate, care în opinia lui A. Losev este doar "durată pură"?

b. Faptul operării cu duratele semnifică, implicit, şi un anumit număr al posibilităţilor de operare cu acestea. Ele, duratele, pot fi mai extinse şi mai restrânse. Însă logica alăturării acestora ţine de un alt prag ontologic sau, în termenii compozitorului, de un alt model de operare, care în nici un caz nu poate fi derivat sau dedus din fenomenul duratei. În acest sens durata ţine mai degrabă de zona materialului operabil, iar logica transformărilor gradate sau/şi a organizării de succesiuni de sunete, ţine de acele modele fundamentale implicite prin care se articulează gândirea compozitorului. Este evident că "producând" o operă muzicală, compozitorul operează cu durate mai degrabă decât cu timpul, în acest sens fiind relevantă metoda de analiză metro-tectonică propusă de muzicologul rus Konius. Conform acestei metode, numărul de măsuri pe care îl are o temă muzicală, o articulaţie a formei (vorbim aici despre "durata formei") reprezintă daturi comparabile între ele, în scopul evaluării multiplelor stări de echilibru, care se stabilesc între componentele structurii muzicale.

c. Logica succesiunii organizate ale unor **evenimente** muzicale, grupate în contexte intercorelate, a nu se confunda cu **durata** şi simpla succesiune a duratelor, chiar dacă ne referim la durata evenimentelor. Evidenţa **durabilităţii** evenimentelor muzicale, a faptului că ele durează şi se desfăşoară **în timp**, ţine mai degrabă de rutinele de reprezentare ale conştiinţei, de obsesia temporalizării şi, implicit, de reprezentările fenomenului muzical drept temporalitate sonorizată, deci făcută "perceptibilă" chiar prin intermediul sunetelor muzicale. O imagine "nefiltrată" prin uzanţele de reprezentare ne arată clar că temporalitatea este o succesiune a duratelor, care este doar o structură auxiliară şi oarecum constitutivă a procesualităţii.

c.1. Constituentele temporalului, duratele, operează deci, la nivelele elementare de funcţionare ale operei muzicale, fără puterea de a influenţa şi defini atât substanţa, cât şi specificul procesualităţii muzicale în general.

d. Fiind doar o simplă succesiune a unor durate, temporalitatea nu "controlează" şi nu "defineşte", deci nu influenţează în nici un fel starea evenimenţială a unităţilor procesuale, dar nici modul în care acestea intră în constituirea procesului. Un **eveniment** muzical nu poate fi definit în esenţa lui în termeni temporali, ci doar în termeni de procesualitate (mod implicit) şi conţinut (mod explicit). În acest sens, **durata** unui eveniment este evaluată mai degrabă din optica unor criterii de conţinut şi expresie, decât din optica temporalităţii. Epuizarea unui eveniment muzical, al formei, ţine mai degrabă de densitatea substanţială (conţinutist-expresivă), decât de necesităţile unei organizări a "timpului interior" al compoziţiei muzicale.

d.1. Procesualitatea se situează între conceptul de Timp şi fenomenul de Sens, astfel încât este evident care va fi perechea categorială a Procesualităţii, din moment ce ea serveşte în primul rând necesitatea integrării compoziţiei muzicale în vederea atingerii totalităţii. Procesualizabil este Sensul, deoarece Devenirea compoziţiei muzicale reprezintă atingerea stării de supra-sens atât în planul structurii, cât şi în planul expresiei, doar astfel fiind justificate procesele de articulare acumulativă a Sensului într-o lucrare muzicală. În această situaţie se relevă o atitudine "indiferentă" a temporalităţii faţă de sens, acumulare, integrare, totalitate, procesualitate şi mişcare. În cel mai fericit caz, Timpul semnifică o abstracţiune instrumentală, utilizată în scopul de a indica: 1. durata şi 2. deplasarea de la un punct, convenţional reprezentând prezentul, înspre un alt punct, virtual, omogen ca substanţă sau, ducând la limită definiţia Timpului drept durată pură, ajungem la ipostazierea unei continuităţi absolute.

e. De sub incidenţele temporalităţii scapă şi controlul **transformărilor** survenite pe parcursul desfăşurării evenimenţiale. Temporalitatea nu defineşte aspectele **transformaţionale** ale procesualităţii muzicale, dar nici "a doua" procesualitate, cea a efectelor produse, o procesualitate a procesualităţii, trena propriu-zisă pe care o receptăm de fapt, nu intră sub incidenţele temporalităţii. Mai mult, în receptarea compoziţiei muzicale ne concentrăm pe "a doua" procesualitate, care ţine mai degrabă de psiho-afectiv decât de muzical propriu-zis.

f. Cu atât mai puţin temporalitatea defineşte relaţiile ce se stabilesc între evenimentele constitutive ale desfăşurării operei muzicale, dar şi transformările pe care acestea le suportă. Şi în nici un caz, prin termenii temporalităţii nu poate fi explicat modul de interdeterminare (locală, concentrică, globală, distanţată etc.), care defineşte specificul "construirii" şi "controlului" prin care compozitorul modelează opera muzicală.

g. Procesualitatea reprezintă o desfăşurare, o fiinţare acumulativă de materialitate-substanţialitate, consistenţa acumulărilor definind puterea şi viteza expansiunii procesuale.

h. "În muzică devenirea pură şi simplă reprezintă datul ei nemijlocit. Iar acest fapt înseamnă că pentru cunoaşterea unui asemenea dat nu avem nevoie de nici o teorie. Din această cauză în muzică devenirea şi reprezintă un dat nemijlocit, deoarece el este receptat aici în forma lui pură şi necesită nici un fel de explicaţii, construcţii şi, în general, nici un fel de raţionare."[1]

Însuşi conceptul şi fenomenul de procesualitate înfăţişează atât datele Realului (ca fenomenalitate evenimenţială "obiectivă" – evenimente specifice domeniului muzical), cât şi datele Conştiinţei (ca fenomenalitatea evenimenţială a subiectivităţii – efectele conversiei evenimenţialului muzical la evenimenţialul psiho-fiziologic), ambele fiind reproduse în muzică chiar în substanţa lor iraţională,

[1] Losev, A., op. cit., pag. 327.

aceste date fiind într-o mare măsură (dacă nu şi absolut) "indiferente" faţă de determinismele impuse de raţionalitate. Integrarea obiectivităţii (Realul) prin subiectivitate (Conştiinţa), biunivocitatea amândurora, operează pe "terase" infinit diversificate, creând noi şi noi "stări" de agregare şi degajând un spectru extrem de dens de efecte. În această reprezentare identificăm prin fenomenul muzical (capodopera) acea "interfaţă" generativă ideală între Real şi Conştiinţă, singura în stare să realizeze un model de comunicare în ambele sensuri cu pierderi minime de substanţă.

Muzica, în calitatea ei de "interfaţă" sau/şi de model cu deschideri în ambele sensuri (obiectiv-subiectiv) dislocă temporalitatea anulându-i funcţionalitatea în câmpul muzicalităţii. Fie că o face prin contopirea "teraselor" temporale (trecut-prezent-viitor), fie prin primordialitatea procesualităţii, fie prin evidenţa unei proximităţi absolute pe care o determină între Real şi Conştiinţă. Acest mod de reprezentare a fenomenului muzical ne înfăţişează temporalitatea şi, în general, conceptul de Timp, prin funcţia de "desincronizare" a Realului şi Conştiinţei. Timpul apare mai degrabă ca Timp-necesar-pentru-adecvare. Funcţiile de cezură, de separare, pe care conceptul de Timp le articulează cu o deosebită putere, operând linearizarea, secţionarea şi fragmentarea unei curgeri indivizibile, toate acestea pun Timpul într-o evidentă inoperabilitate în aria fenomenului muzical. Fără posibilitatea de a vorbi despre un timp specific muzical. Fără posibilitatea de "convertire" a temporalităţii în termenii muzicalităţii.

În ordinea muzicalului vorbim mai întâl de toate despre o structură "bicefală" – un Real-Conştiinţă, o "împreună-zvâcnire-şi-desfăşurare", o contopire a evenimentului şi observatorului. Modelul muzical de suprimare a temporalităţii confirmă în totalitate spusele lui Levy-Strauss: "(...) totul se petrece ca şi cum muzica şi mitologia n-ar nevoie de timp decât ca să-l dezmintă. Ambele sunt, într-adevăr, nişte maşini de suprimat timpul. ... ascultând muzică, în timpul cât o ascultăm, ajungem la un fel de nemurire"[1], iar Losev, referindu-se la muzică, adaugă:"Eternitatea este atunci când nu doar câteva momente, ci nenumărate momente ale existenţei se vor contopi într-un tot întreg şi când re-unificându-se în deplinătatea timpurilor şi veacurilor, existenţa nu va înmărmuri într-o imobilitate ideală, ci va deborda prin toate şuvoaiele curgerii sale (atot)întrepătrunse."[2]

[1] Levy-Strauss, C., *Crud şi gătit*, pag. 37.
[2] Losev, A., op. cit., pag. 239.

ISTORIOGRAFIE

Corespondenţa dintre Dinu Lipatti şi Nadia Boulanger

Dinu Lipatti era elev la Şcoala Normală de Muzică din Paris când a întâlnit-o întâia oară pe Nadia Boulanger. Reputata profesoară, solicitată să preia cursul de compoziţie al lui Paul Dukas, decedat în mai 1935, a fost de la început foarte impresionată de talentul şi pregătirea tânărului român de 19 ani, venit în Franţa pentru a-şi completa studiile făcute la Bucureşti cu Florica Musicescu şi Mihail Jora. Nadia Boulanger l-a considerat de la primele lecţii un "pianist împlinit" şi un "veritabil compozitor", admirând totodată receptivitatea sa, răbdarea şi puterea de muncă, respectul faţă de muzică, odată cu gravitatea şi entuziasmul propriu tinereţii, dublate de o mare puritate şi forţă sufletească. Dinu Lipatti, la rândul său, a fost cucerit din primul moment: *"Lecţiile îmi fac o asemenea plăcere, încât nu-mi scapă nici un cuvânt"*, îi scrie el lui Mihail Jora. (Domnişoara Boulanger – **n.n.**) *"este extraordinară în toate domeniile..."*

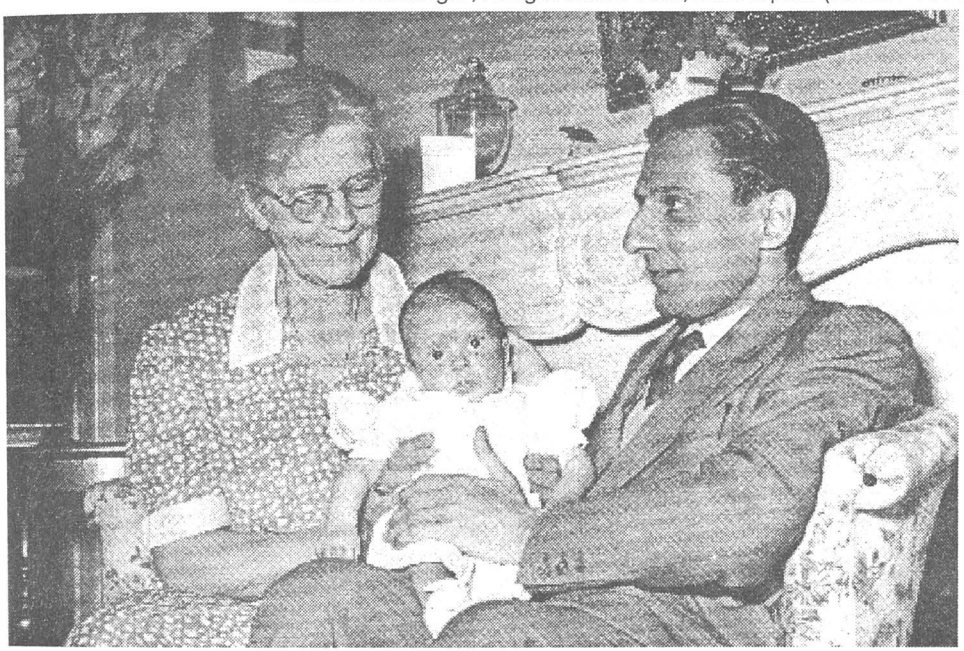
Nici unul dintre profesorii francezi nu a exercitat o influenţă atât de puternică şi benefică asupra lui Dinu Lipatti ca Nadia Boulanger; poate nici unul nu a reuşit să declanşeze tot potenţialul său afectiv şi artistic. În compania celei pe care o numea profesoara sa de "Muzică" sau "mama sa spirituală", Lipatti a realizat primele sale înregistrări la casa "His Master's Voice" (*Valsurile op.39* şi *op.52* de Brahms) şi câteva compoziţii importante: *Concertino în stil clasic, Simfonia concertantă pentru două piane şi orchestră de coarde* sau *Concertul pentru orgă şi pian* (dedicat Nadiei Boulanger). Colaborarea lor a continuat şi după întoarcerea lui Lipatti în ţară, apoi după plecarea sa definitivă în străinătate, transformându-se treptat într-o adevărată comuniune sufletească de mare profunzime, care s-a menţinut până în ultimele momente ale existenţei marelui nostru compatriot.

Biblioteca Naţională din Paris posedă un număr impresionant de scrisori primite de Nadia Boulanger în lunga şi excepţionala sa carieră pedagogică. Dinu Lipatti este prezent în această colecţie cu 42 de scrisori (dintre care 11 scrise de mână) şi 6 cărţi de vizită, expediate din ţară, din Franţa sau din Elveţia, între anii 1936 şi 1950, prezentate într-un superb album şi impecabil conservate. Reproduse recent pe microfilm, documentele pot fi consultate cu uşurinţă, fără a risca inevitabila uzură.

Corespondenţa lui Dinu Lipatti capătă, în perspectiva jumătăţii de veac scurse de la dispariţia sa, o reală valoare. Reflectând cu continuitate evoluţia sa artistică şi umană, începând din timpul studiilor la Paris, la 19 ani, continuând cu primii ani ai afirmării în ţară, corespondenţa culminează, după o întrerupere de 3

ani (1942-1945, cât timp Nadia Boulanger a fost în SUA), cu perioada cea mai importantă şi cea mai grea din viaţa artistului stabilit la Geneva.

Nadia Boulanger, Allegra Markevitch, Dinu Lipatti (23 iulie 1950)



Scrisorile lui Dinu Lipatti au o exprimare simplă şi directă, cu deosebit respect, recunoştinţă şi afecţiune. Ele cuprind, în afara unor detalii personale, redate cu discreţie şi modestie, unele aprecieri asupra vieţii muzicale, asupra artiştilor sau elevilor comuni. Discipolul împărtăşeşte maestrei sale tot ceea ce îl frământă pe plan artistic sau personal, îi cere sfatul sau sprijinul, îi recomandă călduros alţi elevi. Mai mult, se interesează foarte serios de starea sănătăţii profesoarei şi, în mai multe rânduri, "complotează" chiar cu doctorii pentru a o convinge să-şi acorde câteva zile de repaos. După 1946 tonul devine mai grav, mai matur, mai resemnat în faţa soartei şi, treptat, mai apropiat, mai intim, fără a pierde nimic din respectul iniţial. Dacă la început Lipatti se adresa cu *"Chère Mademoiselle"* sau *"Très chère Mademoiselle"* şi semna *"Votre (tout) dévoué"*, sau *"Votre recconnaissant Dinu Lipatti"*, treptat formula de adresare a scrisorii devine *"Très chère Nadia"* sau *"Ma chère Nadia"* şi semnătura " *Votre affectueux et bien dévoué"*, *"Votre très fidèle et respectueux"* sau *"Je vous embrasse avec toute ma tendresse. Respectueusement, votre Dinu"*. Cu politeţea caracteristică, el adaugă frecvent salutări şi omagii din partea părinţilor, sau, în ultima perioadă, sentimentele cordiale ale soţiei sale, Madeleine. Nu putem conclude aceste

succinte observaţii fără a remarca fondul structural optimist al lui Dinu Lipatti, care se degajă chiar din ultimele scrisori. Dacă vorbeşte de o nouă criză adaugă imediat perspectiva însănătoşirii totale sau fraza *"ma santé est chaque jour meilleure"* (decembrie 1949), cu un admirabil curaj, cu o impresionantă credinţă în **bine**, cu privirea mereu deschisă spre lumină...

Puţin timp după moartea lui Dinu Lipatti, survenită la 2 decembrie 1950, Nadia Boulanger se adresa cântăreţului Doda Conrad astfel: "... Le choc affreux de la mort de Dinu me laisse très frappée. Et je voudrais trouver dans le silence la paix qu'il faut atteindre pour comprendre son message. Quel désastre que sa disparition. Mais quelle clarté il nous laisse..."

Publicăm corespondenţa lui Dinu Lipatti integral, cu reproducerea în facsimil a scrisorilor scrise de mână şi notele de rigoare. Adăugăm, la data corespunzătoare, manuscrisul unicei scrisori a Nadiei Boulanger către Dinu Lipatti, pe care am putut-o găsi în colecţia profesorului Dragoş Tănăsescu. Adresăm, totodată, sincerele noastre mulţumiri **Fundaţiei Internaţionale "Nadia şi Lili Boulanger"**, care ne-a acordat permisiunea publicării acestei corespondenţe, ca şi **Bibliotecii Naţionale** din Paris, care ne-a pus la dispoziţie fondul "Nadia Boulanger". Menţionăm că acest fond cuprinde şi alte corespondenţe de mare interes ale unor muzicieni români, ca - spre exemplu - Florica Musicescu (111 scrisori) sau Cella Delavrancea (145 scrisori).

Grigore BĂRGĂUANU

Fundatzeanca, le 9 Aout 1936

Chère Mademoiselle,

Depuis deux semaines seulement nous nous sommes installés à l'une de nos terres.

La région este presque montagneuse et le temps, malgré les chaleurs qui régnent dans tout le reste du pays, est très agréable.

Pour le moment je ne fais rien. J'accumule seulement des forces nouvelles pour la saison prochaine et je ne recommencerai le travail qu'au mois de Septembre.

J'espère que ma lettre de Bucarest Vous a trouvée encore à Paris.[1]

Au sujet de mon récital, je crois que je finirai par ne pas le donner. Il me prendrait trop de temps et je n'aurais ensuite une minute de libre pour composer. En tout cas, je travaillerai surement le programme que je Vous ai envoyé de Bucarest.

Vous plait-il dans l'ordre actuel?

Je serais si heureux d'avoir quelque lignes de Vous, mais je n'ose pas l'espérer. Je sais combien Vous travaillez et à quel point c'est difficile de répondre à tous ceux qui Vous écrivent.

Mes parents Vous prient de recevoir leurs affectueux souvenirs.

Fundaţeanca, le 9 Août 1936

Chère Mademoiselle,

Depuis deux semaines seulement nous nous sommes installés à l'une de nos fermes.

La région est presque montagneuse et le temps, malgré les chaleurs qui règnent dans tout le reste du pays, est très agréable.

Pour le moment je ne fais rien. J'accumule seulement des forces nouvelles pour la saison prochaine et je ne recommencerai le travail qu'au mois de Septembre.

J'espère que ma lettre de Bucarest Vous a trouvée encore à Paris.

Au sujet de mon récital, je crois que je finirai par ne pas le donner. Il me prendrait trop de temps et je n'aurais ensuite une minute de libre pour composer. En tout cas, je travaillerai sûrement le programme que je Vous ai envoyé de Bucarest.

Vous plaît-il dans l'ordre actuel ?

Je serais si heureux d'avoir quelques lignes de Vous, mais je n'ose pas l'espérer. Je sais combien Vous travaillez et à quel point c'est difficile de répondre à tous ceux qui Vous écrivent.

Mes parents Vous prient de recevoir leurs affectueux souvenirs.

Permettez moi, chère Mademoiselle, de Vous exprimer encore une fois mes plus profonds sentiments de reconnaissance, ainsi que mes hommages respectueux

Votre tout dévoué Dinu Lipatti

Mon adresse actuelle est:
Comuna Gâmbocata
Judeţul Dâmboviţa
Prin Oficiul Găeşti

Permettez moi, chère Mademoiselle, de Vous exprimer encore une fois mes plus profonds sentiments de reconnaissance, ainsi que mes hommages respecueux.

Votre tout dévoué Dinu Lipatti

Mon adresse actuelle est: Comuna Glâmbocata, Judeţul Dâmboviţa, Prin Oficiul Găeşti

Bucarest, le 24 Novembre 1936

Chère Mademoiselle,

Il y a longtemps que je ne Vous ai plus donné de mes nouvelles et je regrette profondément. J'espère que ma lettre, envoyée à Cauterets, Vous y a trouvée encore.

Depuis, bien des choses ont surgi dans mon activité. D'abord, les deux concerts que j'ai donnés à Bucarest, dont le premier avec Georges Enesco. Nous avons joué, dans un récital à l'Athénée Roumain, la 10-ème Sonate de Beethoven, celle de Franck et ma Sonatine à moi.

Je crois qu'il serait difficile de ne pas faire "un parfait ensemble" lonsqu'on joue avec un grand artiste comme Enesco. Et si j'en crois aux critiques des musiciens, il parait que j'ai réussi à mener à bonne fin la tâche difficile qui m'avait été donnée de jouer à coté de ce grand magicien.

Le 12 Novembre j'ai joué au premier concert symphonique de la saison dirijé par Georges Georgesco, le Concerto en ré mineur de Mozart et le Capriccio de Strawinsky. J'ai été heureux de constater combien le Capriccio a plu à notre public! L'orchestre, malgré le nombre restreint des répétitions, s'est bien tiré d'affaire.

A présent je suis pris d'assaut de toutes parts de donner aussi un récital, mais je me refuse obstinément et je m'enferme chez moi pour recommencer le travail componistique. Le Trio est fini depuis le mois d'Octobre et je le jouerai avec de très bons partenaires, à la "Musique Nouvelle".[2] Malheureusement il n'est pas encore entièrement copié à la plume.

Pour le moment je n'ai qu'un seul désir: celui d'achever les anciennes choses, c'est à dire la Toccata et la Suite classique.[3] S'il n'y avait pas eu entre temps ces concerts, j'aurais certainement composé autre chose de nouveau. Mais il faut bien que je fasse, de temps en temps, pacte de bonne alliance avec le piano aussi!

Notre séjour en Roumanie a du encore se prolonger, à cause des nouvelles difficultés concernant les devises étrangères imposées par notre gouvernement. Nous espérons quand même revenir en France vers le 10 Janvier 1937. J'attends avec une telle impatience ce retour!

Mes parents me chargent de Vous transmettre leurs très affectueux souvenirs. Recevez de ma part aussi, je Vous prie chère Mademoiselle, mes sentiments de profonde et infinie reconnaissance, ainsi que mes hommages respectueux.

Votre tout dévoué Dinu Lipatti

12, Boulevard Lascar Catargi Bucarest III

Bucarest, le 23 Décembre 1936

Chère Mademoiselle,

Tout d'abord permettez moi de Vous souhaiter tous les bonheurs possibles pour la nouvelle année et en principal une parfaite santé.

J'espère que ma dernière lettre, où je Vous décrivais les deux concerts que j'ai donnés à Bucarest, Vous est parvenue.

Je suis si heureux à l'idée que d'ici peu je Vous verrai et que je serai de nouveau à Paris! En effet, nous espérons y être vers le 12 Janvier. Mon père mène toujours la grande bataille contre ceux qui accordent si difficilement les devises étrangères, mais je crois que les choses vont s'arranger jusqu'à la fin.

Je pense avec plaisir aux beaux concerts qu'on peut avoir à Paris, quoique chez nous aussi il y a eu, depuis l'automne, une série de grands virtuoses et chefs d'orchestre. J'ai connu personellement Molinari [4], qui dirije à "l'Augusteo" de Rome et qui, après m'avoir entendu jouer, m'a promis quelque engagements à Rome.

C'est un très scrupuleux chef d'orchestre et – surtout – très autoritaire. On m'a dit qu'il est aussi un admirable pianiste.

Rubinstein nous a donné un récital et cinq Concertos avec l'orchestre Philhamonique. Il a été dans une forme extraordinaire!

J'aime beaucoup cette qualité de piano et je trouve que, depuis quelques années, ce grand virtuose est encore en progrès!

Les jours derniers j'ai déjeuné avec le pianiste allemand Wilhelm Kempff, qui est un magnifique musicien. Il a joué avec l'orchestre les Concertos en fa mineur de Bach, en ré mineur de Brahms, en mi bémol de Beethoven et l'adorable ré mineur de Mozart.

Il n'est pas si pianiste que Rubinstein, mail il est très profond et extrêmement sensible. Lui, aussi, m'a dit qu'il m'arrangera un récital et deux concerts symphoniques dans deux ans, quand il sera de retour à Berlin.

Il y a quelque jours, j'ai fini, enfin!, la Suite classique.

D'ailleurs il était temps!

Hier soir j'ai joué mon Trio à l'Association de la Musique Nouvelle, avec deux musiciens assez bons. Nous le jouerons encore une fois à la Radio de Bucarest le soir du 19 Décembre. Une pareille musique, même bien exécutée, peut paraître bizarre à la première audition.

Ici il fait un temps superbe, ensoleillé, comme le printemps.

Nous tâcherons d'en prendre une petite réserve avant de partir pour Paris!

Mes parents me chargent de Vous transmettre leurs plus affectueux souvenirs. Recevez, chère Mademoiselle, je Vous prie, mes plus profonds sentiments de reconnaissance, ainsi que mes hommages respectueux.

Votre tout dévoué Dinu Lipatti

12 Bd. Lascar Catargi BUCAREST III

Bucarest, le 7 Janvier 1937

Chère Mademoiselle,

J'arrive à l'instant même de l'Athénée, ou j'ai entendu le violoniste français Francescatti et j'ai la grande joie de trouver, sur mon bureau, Votre touchante lettre. Comme Vous êtes bonne et comme Vos pensées si admirables me donnent du courage!

Merci de tout cœur pour tout ce que Vous faites pour moi. Je suis vraiment emu en lisant q ue Vous avez mis au programme d'un concert à l'Ecole, ma suite.

Seulement je Vous avoue que je n'ai pas très bien compris de quelle suite il s'agit, car j'en ai deux: celle intitulée "Şătrarii" (Les bohêmiens), composée à Bucarest en 1934, que Mr. Georgesco a dirigée récemment – et l'autre, intitulée "Suite classique", composée à Paris le printemps dernier et que Vous connaissez par fragments. Cette dernière, malheureusement, je ne pourrai pas la copier et lui préparer le matériel d'orchestre si vite que ça. Mais l'autre, "Şătrarii", est prête à être exécutée.

Dans l'hypothèse que Vous avez pensé à cette suite "Şătrarii", je me permets de Vous donner tous les détails nécessaires.

Elle se compose de trois mouvements: 1) "L'arrivée des tziganes" (Allegro maestoso), 2) "Idyle à Floreasca" (Andantino) et 3) "Festin" (Allegro).

La durée totale: 21 minutes.

L'orchestre: une petite et deux grandes flûtes, deux hautbois, deux clarinettes en si bémol et une petite en mi bémol, deux bassons et un contrebasson, quatre cors, deux trompettes, trois trombones et tuba, trois timbales, triangle, grosse caisse & cymbales, piano et cordes.

Je Vous demande pardon d'avoir poussé un peu trop loin les détails, mais je l'ai fait par peur de ne rien oublier.

Notre arrivée à Paris retardera de quelque jours.

C'est pour quoi je ne saurais pas Vous préciser en ce moment à quelle date nous arriverons. Si la date du concert est très proche, je pourrais peut-être Vous faire envoyer la suite et son matériel, par le courrier diplomatique, à la Légation de Roumanie à Paris.

En attendant quelque mots de Vous à ce sujet, je Vous remercie d'avance de tout coeur et Vous prie de recevoir mes plus profonds sentiments de reconnaissance et d'admiration.

Mes parents Vous remercient bien, eux aussi, et Vous prient de croire à leurs plus affectueux souvenirs.

Votre tout dévoué Dinu Lipatti

Bucarest, le 22 Janvier 1937

Chère Mademoiselle,

A cause des difficultés, toujours croissantes, que nous rencontrons au sujet de notre départ, nous serons obligés de partir le 31 Janvier, donc nous serons à Paris le 2 Février.

Je suis très inquiet à cause de ma suite et comme je ne veux pour rien au monde Vous causer des ennuis dans le cas ou il s'agit d'exécuter ma suite à l'Ecole, je me permets de Vous envoyer la partition d'orchestre demain, par la poste. Le matériel je l'apporterai moi même.

Je regrette beaucoup que cette idée ne m'est pas venue plus tôt.

J'espère que Vous avez reçu ma dernière lettre.

Merci encore, merci toujours de Votre geste si admirable et croyez chère Mademoiselle, je Vous prie, à l'expression de mon grand dévouement.

Votre tout reconnaissant Dinu Lipatti

Bucarest, le 21 Novembre 1937

Chère Mademoiselle,

Je suis confus de Vous écrire si tard! Absorbé par la préparation de mes concerts, ainsi que par un tas d'ennuis causés par une fâcheuse maladie de mon père, il m'a été presque impossible de faire mon courrier. Pardonnez moi, je Vous prie!

Mes concerts à Bucarest se sont passés très bien et dernièrement j'ai eu la chance de jouer avec Enesco dans une séance de sonates. Nous avons exécuté: la 10-e Sonate de Beethoven, celle en mi bémol majeur (4/4) de Mozart et la Sonate en style populaire roumain d'Enesco lui même. A la Philharmonie j'ai joué le brillant "mi bémol" de Liszt, sous la direction de Georgesco.

Comment allez-Vous, chère Mademoiselle?

Etes-Vous toujours aussi prise avec Vos merveilleux concerts? Combien je regreterai Votre absence de Paris cet hiver!

Dans le domaine de la composition je n'ai rien fait de nouveau, sauf une toute petite pièce de piano.

C'est tout et c'est plus que rien! J'ai dans la tête le projet d'un Concerto de piano, mais je n'arrive pas à le formuler sur le papier. C'est tantôt l'inspiration, tantôt le temps qui me manque.

En ce moment je prépare le récital pour Rome. Et je prépare aussi un tas de choses plus ou moins intérressantes: les visas, le billet de chemin de fer, etc.

J'espère arriver à Paris au plus tard jusqu'au 10 Décembre. Mais cette fois je voudrais bien emmener mon père en France, pour passer quelque mois tous les quatres ensemble.

Mon père me charge de Vous transmettre ses hommages respecueux. Recevez de ma part, chère Mademoiselle, l'expression de mes sentiments de profonde reconnaissance et de grande admiration.

Votre tout dévoué Dinu Lipatti

12 Bd. Lascar Catargi Bucarest III

Paris, le 23 Février 1938
9 RUE SAINT-ROMAIN VI-e

Chère Mademoiselle,

De nouveau en retard avec ma lettre!

Et pourtant je pense si souvent à Vous, aux magnifiques moments quand, avec quelle joie, je recevais Vos si précieux conseils, à Vos superbes concerts, enfin à tout ce qui Vous rappèlle à ma mémoire. Je Vous prie respectueusement de me pardonner.

Après mon concert à Rome, j'ai donné aussi un récital à Paris, ou j'ai eu un public très sympathique et communicatif. A Rome de même, le public a été fort enthousiaste et j'ai pu collectionner, le lendemain de mon concert, six articles très favorables. Combien on gagne, au point de vue expérience, après un concert en public! Cette année je suis bien décidé de jouer le plus souvent possible.

Pour le concert au Cercle Interallié [5], je n'ai pas fait encore le programme. C'est pour cela que je ne puis Vous le présenter aujourd'hui, mais il sera certainement fixé jusqu'au 15 Mars, le jour de Votre retour, qui me réjouit beaucoup. D'ailleurs Janigro [6], qui est en Roumanie en ce moment, n'a pu m'envoyer le sien non plus.

Comment allez-Vous, chère Mademoiselle? Comme les américains doivent être heureux de Vous avoir parmi eux! Peut-être avez Vous eu l'occasion d'y rencontrer Georges Enesco?

En Vous priant encore de me pardonner ce silence involontaire, recevez, chère Mademoiselle, l'expression de mes profonds sentiments d'admiration et de dévouement. Mes parents Vous présentent leurs affectueuses salutations.

Votre Dinu Lipatti

Dans l'hypothèse que Vous avez pensé à cette suite "Şătrarii", je me permets de Vous donner tous les détails nécessaires.

Elle se compose de trois mouvements: 1) "L'arrivée des tziganes" (Allegro maestoso), 2) "Idyle à Floreasca" (Andantino) et 3) "Festin" (Allegro).

La durée totale: 21 minutes.

L'orchestre: une petite et deux grandes flûtes, deux hautbois, deux clarinettes en si bémol et une petite en mi bémol, deux bassons et un contrebasson, quatre cors, deux trompettes, trois trombones et tuba, trois timbales, triangle, grosse caisse & cymbales, piano et cordes.

Je Vous demande pardon d'avoir poussé un peu trop loin les détails, mais je l'ai fait par peur de ne rien oublier.

Notre arrivée à Paris retardera de quelque jours.

C'est pour quoi je ne saurais pas Vous préciser en ce moment à quelle date nous arriverons. Si la date du concert est très proche, je pourrais peut-être Vous faire envoyer la suite et son matériel, par le courrier diplomatique, à la Légation de Roumanie à Paris.

En attendant quelque mots de Vous à ce sujet, je Vous remercie d'avance de tout coeur et Vous prie de recevoir mes plus profonds sentiments de reconnaissance et d'admiration.

Mes parents Vous remercient bien, eux aussi, et Vous prient de croire à leurs plus affectueux souvenirs.

Votre tout dévoué Dinu Lipatti

Bucarest, le 22 Janvier 1937

Chère Mademoiselle,

A cause des difficultés, toujours croissantes, que nous rencontrons au sujet de notre départ, nous serons obligés de partir le 31 Janvier, donc nous serons à Paris le 2 Février.

Je suis très inquiet à cause de ma suite et comme je ne veux pour rien au monde Vous causer des ennuis dans le cas ou il s'agit d'exécuter ma suite à l'Ecole, je me permets de Vous envoyer la partition d'orchestre demain, par la poste. Le matériel je l'apporterai moi même.

Je regrette beaucoup que cette idée ne m'est pas venue plus tôt.

J'espère que Vous avez reçu ma dernière lettre.

Merci encore, merci toujours de Votre geste si admirable et croyez chère Mademoiselle, je Vous prie, à l'expression de mon grand dévouement.

Votre tout reconnaissant Dinu Lipatti

Bucarest, le 21 Novembre 1937

Chère Mademoiselle,

Je suis confus de Vous écrire si tard! Absorbé par la préparation de mes concerts, ainsi que par un tas d'ennuis causés par une fâcheuse maladie de mon père, il m'a été presque impossible de faire mon courrier. Pardonnez moi, je Vous prie!

Mes concerts à Bucarest se sont passés très bien et dernièrement j'ai eu la chance de jouer avec Enesco dans une séance de sonates. Nous avons exécuté: la 10-e Sonate de Beethoven, celle en mi bémol majeur (4/4) de Mozart et la Sonate en style populaire roumain d'Enesco lui même. A la Philharmonie j'ai joué le brillant "mi bémol" de Liszt, sous la direction de Georgesco.

Comment allez-Vous, chère Mademoiselle?

Etes-Vous toujours aussi prise avec Vos merveilleux concerts? Combien je regreterai Votre absence de Paris cet hiver!

Dans le domaine de la composition je n'ai rien fait de nouveau, sauf une toute petite pièce de piano.

C'est tout et c'est plus que rien! J'ai dans la tête le projet d'un Concerto de piano, mais je n'arrive pas à le formuler sur le papier. C'est tantôt l'inspiration, tantôt le temps qui me manque.

En ce moment je prépare le récital pour Rome. Et je prépare aussi un tas de choses plus ou moins intérressantes: les visas, le billet de chemin de fer, etc.

J'espère arriver à Paris au plus tard jusqu'au 10 Décembre. Mais cette fois je voudrais bien emmener mon père en France, pour passer quelque mois tous les quatres ensemble.

Mon père me charge de Vous transmettre ses hommages respecueux. Recevez de ma part, chère Mademoiselle, l'expression de mes sentiments de profonde reconnaissance et de grande admiration.

Votre tout dévoué Dinu Lipatti

12 Bd. Lascar Catargi Bucarest III

Paris, le 23 Février 1938
9 RUE SAINT-ROMAIN VI-e

Chère Mademoiselle,

De nouveau en retard avec ma lettre!

Et pourtant je pense si souvent à Vous, aux magnifiques moments quand, avec quelle joie, je recevais Vos si précieux conseils, à Vos superbes concerts, enfin à tout ce qui Vous rappèlle à ma mémoire. Je Vous prie respectueusement de me pardonner.

Après mon concert à Rome, j'ai donné aussi un récital à Paris, ou j'ai eu un public très sympathique et communicatif. A Rome de même, le public a été fort enthousiaste et j'ai pu collectionner, le lendemain de mon concert, six articles très favorables. Combien on gagne, au point de vue expérience, après un concert en public! Cette année je suis bien décidé de jouer le plus souvent possible.

Pour le concert au Cercle Interallié [5], je n'ai pas fait encore le programme. C'est pour cela que je ne puis Vous le présenter aujourd'hui, mais il sera certainement fixé jusqu'au 15 Mars, le jour de Votre retour, qui me réjouit beaucoup. D'ailleurs Janigro [6], qui est en Roumanie en ce moment, n'a pu m'envoyer le sien non plus.

Comment allez-Vous, chère Mademoiselle? Comme les américains doivent être heureux de Vous avoir parmi eux! Peut-être avez Vous eu l'occasion d'y rencontrer Georges Enesco?

En Vous priant encore de me pardonner ce silence involontaire, recevez, chère Mademoiselle, l'expression de mes profonds sentiments d'admiration et de dévouement. Mes parents Vous présentent leurs affectueuses salutations.

Votre Dinu Lipatti

le 23 Janvier 1939
9, RUE ST ROMAIN, PARIS, VI-e

Très chère Mademoiselle,

Je ne puis Vous dire combien je me sens fautif et combien j'ai honte de Vous écrire si tard!

Seulement je sais que Vous êtes tellement bonne et que Vous me pardonnerez, peut- être, ce grand silence involontaire. Je viens de passer une période de travail pianistique très chargée (de nombreux quarts d'heure à la radio et des concerts différents), dont le programme va continuer en s'augmentant jusqu'au mois de Mars (Société des Concerts, Pasdeloup, le récital) [7]... Enfin, je suis content de pouvoir faire cela, d'autant plus que j'ai reussi en grande partie de me débarasser du facheux trac que j'avais à chaque concert.

La séance du "Cercle Interallié" s'est assez bien passée, malgré la rapidité avec laquelle nous l'avons organisée. Ni Mr. Charmy, ni moi, ne savions que c'était décidé pour le mois de Janvier. A ce sujet permettez-moi de Vous remercier vivement encore une fois.

Ma Suite pour deux pianos partira dans les bagages de M-elle Dieudonné[8] et je suis énormément touché que Vous avez pensé à moi – et très fier de la savoir exécutée par Vous. Dans le concert de l'autre soir, elle a fait une bonne impression, surtout son final.

Combien Vous devez être prise, chère Mademoiselle, par l'extraordinaire activité que Vous avez en ce moment! En demandant de Vos nouvelles au 36 r. Ballu, j'aurais un peu l'impression de Vous suivre là-bas et de Vous applaudir à chaque concert.

En Vous remerciant profondément pour toutes Vos délicates et gentilles pensées, je Vous prie de recevoir, chère Mademoiselle, mes sentiments de respectueuse affection et de grande admiration. Ma mère Vous prie d'accepter aussi toutes ses affectueuses pensées.

Votre dévoué Dinu Lipatti

le 29 Mars 1939
9, RUE ST ROMAIN, PARIS, vi-e

Très chère Mademoiselle,

Par la pensée au moins, ce jour je me trouve à coté de Vous et Vous prie d'accepter toutes mes affectueuses et dévoués pensées à l'occasion de ce triste anniversaire.[9]

Ces jours-ci j'étais sur le point de décider mon départ pour l'Amérique, étant appelé par Georges Enesco pour jouer ma Suite (piano et orchestre) dans le cadre des manifestations roumaines à l'Exposition; malheureusement M. Gusti, le Commissaire pour la Roumanie, a reculé devant la dépense de mon voyage, malgré l'insistance particulière avec laquelle Enesco m'avait demandé. Je le regrette beaucoup, mais en ce moment il vaut mieux ne pas y penser.

Demain je pars pour Bruxelles (un récital à l'I.N.R.) [10], hier j'ai joué le "la majeur" de Liszt aux Concerts Pasdeloup, le 5 Mars j'ai joué aussi le "mi mineur" de Chopin à la Société des Concerts et enfin pour le 29 Mars... mon récital. C'est pour Vous dire combien je travaille en ce moment mon piano.

Je suis heureux de Vous savoir là-bas et j'envie les Américains, qui doivent se considérer vraiment privilégiés!

Chez nous, et partout d'ailleurs, l'ombre de la guerre recommence a

grandir – et cette fois-ci c'est encore moins clair qu'en Septembre.

J'attends avec impatience Votre retour et Vous prie d'accepter, chère Mademoiselle, mes profonds et dévoués sentiments d'affection et de grande admiration. Ma mère me charge de Vous transmettre ses meilleurs pensées.

Votre tout dévoué
Dinu Lipatti.

le 21 Avril 1939
9, RUE ST ROMAIN, PARIS, VI-e

Très chère Mademoiselle,

Je ne peux pas vous dire combien j'ai été touché en recevant le programme de votre concert à deux pianos! Merci de tout coeur.

En Mars dernier je vous ai écrit une lettre, mais je crains fort qu'elle soit égarée par ma faute: on m'a dicté par téléphone votre adresse actuelle et je l'ai copiée d'une façon absolument invraisemblable!

Vous me manquez énormement; j'ai l'impression, surtout depuis que j'ai fini mes concerts, de vivre musicalement "au ralenti". Ni les manifestations artistiques de cette saison, ni le travail personnel, n'ont pu me procurer les moments de grande joie vecus pendant vos cours et vos concerts.

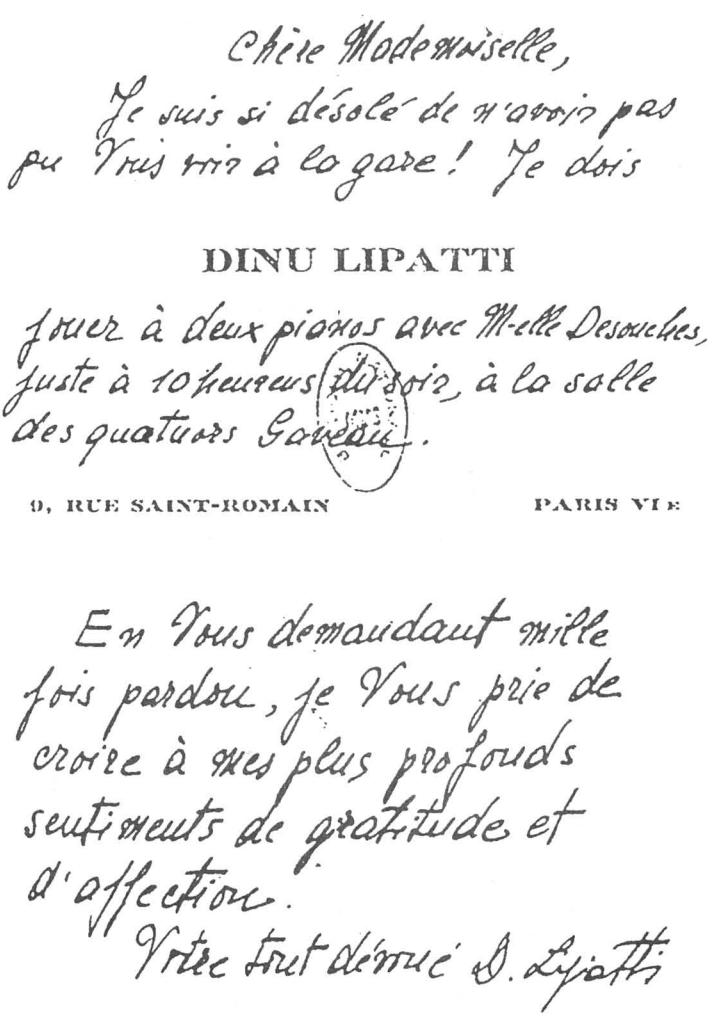
Actuellement nous vivons de nouveau sous l'angoisse et si la détente se manifeste pour quelque jours, ce n'est que le prélude d'une nouvelle période d'inquiétudes.

Mon récital du 29 Mars s'est passé assez bien. J'avais surtout une salle très, très sympathique et j'ai été touché d'y voir la Princesse [11] et ses amis, ainsi que le Prince de Monaco. Les articles sont très bons. J'ai été surtout content que le public a sincèrement aimé la Sonate de Mr. Strawinsky et qu'il réagisse – lui – d'une façon spontanée, sans aucune arrière-pensée, devant la belle musique. La même chose pour les pièces de Byrd [12], qui sont pourtant moins brillantes.

En ce moment je suis plein de remords vis-à-vis d'un autre devoir, mille fois plus attrayant et que j'ai négligé tellement ces derniers temps: la composition. Je tâcherai à votre retour, que nous espérons tous très prochainement, de vous présenter un nouveau travail dans ce domaine.

Merci encore, chère Mademoiselle, pour votre pensée qui m'a tellement emu, et veuillez accepter l'expression de mes profonds et reconnaissants sentiments, ainsi que ma sincère et dévouée affection. Ma mère me charge de vous présenter ses meilleurs souvenirs.

Votre tout dévoué
Dinu Lipatti



Chère Mademoiselle,
Je suis si désolé de n'avoir pas pu Vous voir à la gare! Je dois

DINU LIPATTI

jouer à deux pianos avec M-elle Desouches, juste à 10 heures du soir, à la salle des quatuors Gaveau.

9, RUE SAINT-ROMAIN PARIS VI E

En Vous demandant mille fois pardon, je Vous prie de croire à mes plus profonds sentiments de gratitude et d'affection.
Votre tout dévoué D. Lipatti

(carte de vizită)

DINU LIPATTI
9, RUE SAINT-ROMAIN
PARIS VI-e

Chère Mademoiselle,

Je suis si désolé de n'avoir pas pu Vous voir à la gare! Je dois jouer à deux pianos avec M-elle Desouches [13], juste à 10 heures du soir, à la salle des quatuors Gaveau.

En Vous demandant mille fois pardon, je Vous prie de croire à mes plus profonds sentiments de gratitude et d'affection.

Votre tout dévoué D. Lipatti

Bucarest, le 17 mars 1940

Bien chère Mademoiselle,

Combien mon silence a du vous parraître bizarre. Je vous demande mille fois pardon, car, après les deux lettres expédiées à Gargenville [14] - et auquelles d'ailleurs je n'ai pas reçu de réponse -, je n'ai presque plus eu de contact avec nos chers amis français.

En dehors de cet état de torpeur causé par toute la série de ces tristes évènements et aussi par la douleur de se voir du coup obligé de s'immobiliser en Roumanie, j'ai subi aussi l'un des plus mauvais hivers, où deux grippes rebelles et tout récemment une série de furoncles assez dangereux ont contribué a m'ébranler un peu ma santé et le moral.

Encore une fois donc je vous en supplie de me pardonner et de croire que, malgré cet état dont je souffre et qui m'oblige a mener une vie autre que celle rêvé par moi, je suis constamment auprès de vous, par la pensée. Aussi le serai-je, d'autant plus, le 19 – et de tout mon coeur, croyez-le bien, chère Mademoiselle.[15]

Que Dieu puisse éclairer la route à ceux qui, seuls, peuvent encore guider ce monde déchainé et que nous puissions retrouver chacun tout ce que nous est cher.

Comment allez-vous? Quelle est actuellement votre activité? Mr. Andrico m'avait fait dire, il y a quelque temps, combien il était touché par une lettre reçue de votre part.

Le début de cette saison musicale m'a été assez favorable, malgré la tension politique et la suite ininterrompue d'évènements tragiques. J'ai joué deux fois avec la "Philharmonie" sous la direction de Georgesco, une fois avec Enesco (une soirée de sonates), deux récitals (toujours à Bucarest) et quelques concerts en province. Parmi d'autres pièces j'ai exécuté notamment l'adorable Concertino de Jean Françaix [16] et quelques Nocturnes de Poulenc [17], toutes ces oeuvres étant inconnues ici. Elles ont eu un très vif succès. (J'oublie la Polka de Berkeley!)[18]

Dans le domaine de la composition, hélas!, je n'ai pas grand'chose: un Concerto pour orgue et piano (auquel aucun des organistes allemands de Bucarest n'a voulu prêter le concours et l'attention nécessaire pour le réaliser; donc il m'a fallu rennoncer à l'exécution de cette pièce, puisque en dehors de ceux-ci nous n'avons pas d'autres organistes!) et aussi 4 Nocturnes pour piano solo. Cet "encombrant" Concerto d'orgue, que je me suis permis d'ailleurs de vous le dédier, sera très prochainement transformé en "Concertino pour piano et orchestre de chambre". A la guerre, comme à la guerre!

En ce moment je travaille la Partita pour piano et orchestre de Markevitch[19], si bien bâtie, tellement brillante. Cette musique est une véritable puissance. Je pense la jouer à la Philharmonie en octobre prochain. (Comme c'est hardi de s'aventurer si loin en matière de projets!)

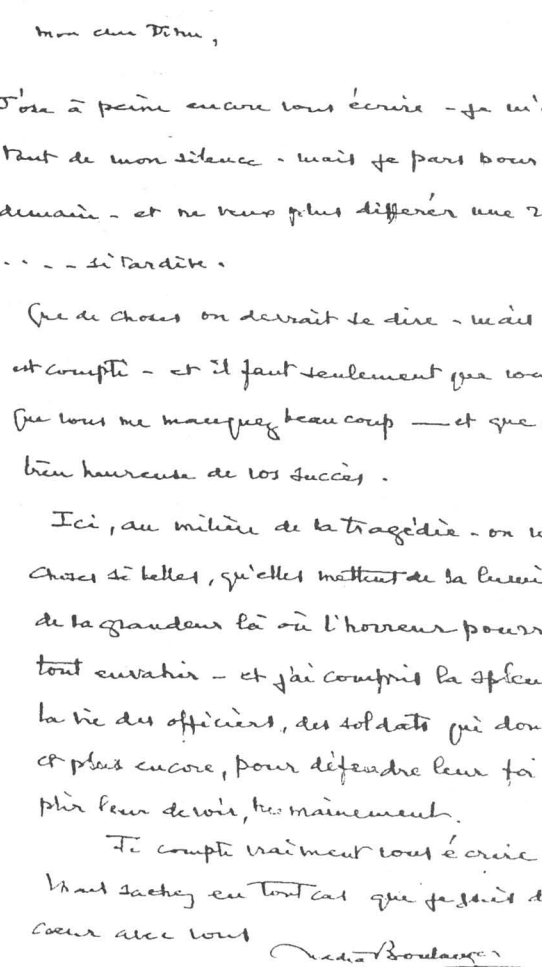
Avant-hier au soir j'ai entendu une bonne retransmission de la Passion selon Saint Jean [20] et je ne puis vous dire à quel point j'étais ému! Dire que toutes ces pages, et encore beaucoup d'autres, me resteront gravées pour la vie grâce à vous; et embéllies par vous!

Je serais très heureux d'avoir de vos nouvelles; puis-je oser les attendre?

Mes parents me chargent de vous transmettre toute leur dévouée affection. Veuillez accepter aussi, chère Mademoiselle, mes sentiments de profonde reconnaissance et de très grande admiration.

Votre affectueux et bien dévoué
Dinu Lipatti

12 Bd. L. Catargi Bucarest III



Mon cher Dinu,

J'ose à peine encore vous écrire - je m'en veux tant de mon silence - mais je pars dans 10 jours demain - et ne veux plus différer une réponse .... si tardive.

Que de choses on devrait se dire - mais le temps est compté - et il faut seulement que vous sachiez que vous me manquez beaucoup — et que je suis bien heureuse de vos succès.

Ici, au milieu de la tragédie - on voit des choses si belles, qu'elles mettent de la lumière et de la grandeur là où l'horreur pourrait tout envahir - et j'ai compris la splendeur de la vie des officiers, des soldats qui donnent tout et plus encore, pour défendre leur foi - et accomplir leur devoir, tout simplement.

Je compte vraiment vous écrire bientôt mais sachez en tout cas que je suis de tout cœur avec vous

Nadia Boulanger

21 Avril 1940
36 rue Ballu

Mon cher Dinu,

J'ose à peine encore vous écrire - je m'en veux tant de mon silence - mais je pars pour 10 jours demain - et ne veux plus différer une réponse... si tardive.

Que de choses on devrait se dire - mais le temps est compté - et il faut seulement que vous sachiez que vous me manquez beaucoup - et que je suis très heureuse de vos succès.

Ici, au milieu de la tragédie, on voit des choses si belles, qu'elles mettent de la lumière et de la grandeur là où l'horreur pourrait tout envahir – et j'ai compris la splendeur de la vie des officiers, des soldats qui donnent tout, et plus encore, pour défendre leur foi et accomplir leur devoir, humainement.

Je compte vraiment vous écrire bientôt –mais sachez en tout cas que je suis de tout coeur avec vous.

Nadia Boulanger

(carte poştală)

Mademoiselle
Nadia Boulanger
36 Rue Ballu
Paris (9-e), France, (via Berlin)
Bucarest, le 28 Décembre 1941

Très chère Mademoiselle,

Seriez-vous encore à Paris? Je viens d'apprendre qu'on peut y écrire et mon premier geste est de vous adresser ces lignes, pour vous dire que je ne cesse de penser avec affection et reconnaissance à vous, que j'existe encore, en parfaite santé, que je veux surtout vous lire, avoir de vos nouvelles. Nous sommes tous à Bucarest. Je joue souvent, seul et avec Enesco. Je compose aussi. Nous attendons la fin de cette guerre et le jour ou nous pourrions de nouveau revoir nos chers amis de Paris. Cella Delavrancea et son mari en parfaite santé. Je n'ai aucune nouvelle de J. Françaix. Est-ce que Mr. Strawinsky est en France? J'espère vous lire bientot et, dant le cas ou vous seriez à l'étranger, de recevoir au moins q.q. lignes de ceux qui y sont restés, pour savoir ou vous êtes. Les miens vous envoient leur respectueux souvenirs et moi je vous prie d'accepter mes plus affetueux et dévoués sentiments.

Dinu Lipatti

Bd. L. Catargiu 12
Bucarest Roumanie

(carte poştală)

Mademoiselle Annette Dieudonné
c/o M-elle Nadia Boulanger
36 Rue Ballu
Paris (pres de la Place Clichy)
FRANCE
le 21 Janvier 1945

Chère Mademoiselle,

Je serais trop heureux d'avoir de vos nouvelles et de savoir si Mademoiselle Boulanger va bien, si elle rentrera bientôt en France, si nous pourrions la revoir.

Je suis établi en Suisse depuis Octobre 1943, où j'ai une classe supérieure de piano au Conservatoire de Genève, tout en donnant beaucoup de concerts. Que sont devenus tous nos amis communs de la rue Ballu? Ecrivez-moi, je vous prie; j'en serais trop content. Le soir du 21 Fevrier à 20 h. 30 (heure suisse) vous pourriez m'écouter par radio-Sottens dans un concert public dirigé par Mr. Ansermet [21] (Liszt mi bémol et Ballade de Frank Martin *22, première audition).

Avec mes plus dévoués et amicaux sentiments, votre Dinu Lipatti

Conservatoire de Musique, Place Neuve, Genève, Suisse

J'espère venir à Paris en Mai pour un concert (2 semaines).

Dinu Lipatti

Conservatoire
Genève
le 9 Mars 1946

Chère Mademoiselle,

Par des amis communs et vos anciens élèves j'ai pu, de loin, vous suivre et avoir de vos nouvelles.

Maintenant, l'idée de vous savoir de retour à Paris me procure une très grande joie et j'espère vivement vous rencontrer lors de mon prochain voyage, qui aura lieu du 15 au 31 Mars.

Pendant ces années de si grande pauvreté spirituelle, j'ai eu la force de "vivre" plus loin ma musique en grande partie grâce à vous, dont les conseils inoubliables gardent la même force dans mon souvenir.

Rentré à Bucarest en Juillet 1939, j'y suis resté, auprès de ma famille, jusqu'en 1943, date de mon départ pour la Suède et ensuite pour la Suisse, ou, étant tombé malade pour presque un an et étant nommé professeur de virtuosité au Conservatoire de Genève, je me suis installé.

Je travaille beaucoup, autant que ma santé me le permet, partagé entre cette classe du Conservatoire et mes concerts, assez nombreux.

Hélas, pour la composition je ne puis consacrer que les vacances et cela me navre. De ce fait, je n'ai pas pu écrire autant que je le désirais.

Dès mon arrivée à Paris, je me permettrai de vous téléphoner et, en attendant le grand privilège de vous revoir, je vous prie de recevoir l'expression de mes très respectueux et dévoués sentiments.

Dinu Lipatti

Genève, le 18 Mai 1946

Chère Mademoiselle,

Permettez-moi de vous présenter le jeune Wolkonski[23], nature très musicale et interessante, auquel j'ai essayé, pendant une très courte période, d'imposer une discipline dans son travail pianistique et pour lequel je serai très heureux s'il pouvait avoir l'immense bonheur de travailler sous votre direction.

Comme ses parents vont s'établir maintenant avec lui à Paris, je ne puis leur prononcer un autre nom que le votre.

Puisse-t-il en tirer tout le profit de cette merveilleuse chance.

En vous remerciant encore mille fois pour votre si bon et généreux accueil à mon égard, je vous prie de recevoir mes sentiments de vive et profonde reconnaissance.

Madeleine[24] se joint à moi pour vous présenter ses respectueuses pensées.

Votre Dinu Lipatti

GRAND HOTEL
LOCARNO
le 8 Septembre 1946

Très chère Mademoiselle,

Vos deux lettres du 1-er et 2 Septembre m'ont ému et rendu confus à la fois.

Car je constate que mes Mélodies vous ont causé beaucoup de tracas et en suis litterallement navré.

Gardez, naturellement, le manuscrit; pour moi il n'a aucune importance, sauf celle – et grande – d'être désomais chez vous. Et ensuite, envoyez-moi, je vous prie, à Genève (Conservatoire) 2 copies tirées de la manière qui vous semblera la moins encombrantes pour vous et dont le prix vous sera acquitté à mon nom par Mr. Kiesgen[25] (Wagram. 21-25), auquel j'écrirai à ce sujet aujourd'hui.

Mes concerts parisiens, desquels dépend mon prochain voyage en France, sont actuellement très vagues.

Il se peut que je joue à la Société des Concerts les 15/16 Février, mais en repartant de suite (vers Bruxelles) pour revenir à Paris (récital) vers le 7 Mars et en repartir le 9 pour jouer le 10 Mars avec orchestre à Bâle.

Si ces projets se réaliseront, je suis avec joie disposé de vous seconder dans l'un de vos merveilleux concerts dont je garde, malgré les années, une image si belle et tellement vivante.

GRAND HOTEL
LOCARNO

le 8 Septembre 1946

Très chère Mademoiselle,

Vos deux lettres du 1er et 2 Septembre m'ont ému et rendu confus à la fois.

Car je constate que mes Mélodies vous ont causé beaucoup de tracas et en suis littéralement navré.

Garder, naturellement, le manuscrit. pour moi il n'a aucune importance, sauf celle - et grande - d'être désormais chez vous. Et ensuite, envoyez-moi, je vous prie, à Genève (Conservatoire) 2 copies tirées de la manière qui vous semblera la moins encombrantes pour vous et dont le prix vous sera acquitté à mon nom par Mr. Kiesgen (Wagram. 21-25) auquel j'écrirai à ce sujet aujourd'hui.

Mes concerts parisiens desquels dépend mon prochain voyage en France, sont actuellement très vagues.

Il se peut que je joue à la Société des Concerts les 15/16 Février, mais en repartant de suite (vers Bruxelles) pour revenir à Paris (recital) vers le 7 Mars et en repartir le 9 pour jouer le 10 Mars avec orchestre à Bâle.

Si ces projets se réalisaient, je suis avec joie disposé de vous accorder dans l'un de vos merveilleux concerts dont je garde, malgré les années, une image si belle et tellement vivante.

Madeleine et moi vous prions de vouloir nos très affectueux et dévoués messages

Votre Dinu Lipatti

DINU LIPATTI
Genève le 28.9.46

Chère Mademoiselle,

Je suis extrêmement touché de toute la peine que vous avez prise pour mes chansons; je viens de les recevoir et vous en remercie beaucoup. J'espère que Monsieur Kiesgen se sera mis à votre disposition pour régler les photocopies; ayez l'obligeance de me dire si cela a été fait.

Cela a été un grand encouragement pour moi que l'intérêt que vous voulez bien porter à mes chansons; je désirerais vivement composer, malheuresement le rythme actuel de ma vie ne me permet pas de soustraire ces moments qui me seraient si précieux! Je vous en prie, ne parlez pas de remords; les chansons sont là, et Madeleine et Cuenod ont commencé à les travailler.

Je viens maintenant avec une très grande prière. Je désire donner un récital à Paris le printemps prochain, et je n'ai pas de salle. J'espérais obtenir, comme la saison dernière, la salle du Conservatoire; hélas, Monsieur Kiesgen m'écrit que cette salle este réservée uniquement aux auditions de la section Art Dramatique, et qu'on ne la loue plus. J'en suis absolument navré, car je considère cette salle comme la meilleure de Paris pour un récital; aussi, je viens abuser de votre inépuisable bonté pour vous prier d'intervenir en ma faveur auprès des MM. les Directeurs du Conservatoire et du Comité, afin que l'on m'accorde cette salle. Bien entendu que j'aquitterai ce que l'on me demandera, tout comme l'an passé. Si je ne pouvais avoir cette salle, je me verrai forcé de renoncer à donner mon récital à Paris, et je regretterai vivement, après l'accueil et l'intérêt qui m'ont été accordés la dermière fois. Néanmoins je ne pourrai faire autrement, car Mr. Kiesgen me propose la salle Pleyel, que je considère infiniment trop grande pour un récital et impossible à remplir cette saison. En plus je ne jouerais pas avec plaisir dans cet hangar pour avions! On ne peut songer à louer le Théâtre des Champs-Elysées, car Kiesgen me dit qu'ils ne respectent pas leurs engagements (Thibaud est resté sans salle). Je vous dis tout ceci afin que vous puissiez plaider ma cause, avec tous les arguments. Mais je sais que votre bonté saura encore bien mieux dire tout ce qu'il faut! Je vous en suis très reconnaissant d'avance, et vous prie de bien vouloir me lancer un mot pour m'avertir du résultat de votre intervention. La date du récital serait de 7.3.47, ou si cette date était déjà réservée que ce soit le 6.3. ou le 8.3.47.[26]

Je vous demande pardon de vous importuner avec cette prière, mais je compte sur vous, et sur votre bienveillance.

Madeleine se joint à moi pour vous dire toute notre respectueuse affection

Votre dévoué
Dinu Lipatti

(carte de vizită)

DINU LIPATTI vous présente ses meilleurs voeux pour 1947 ainsi que sa dévouée et respectueuse affection

(carte de vizită)

Chère Mademoiselle,

Recevez, je vous prie, nos plus chaleureux voeux pour 1948, ainsi que nos très affectueux et dévoués sentiments.

Nous nous rejouissons beaucoup de vous revoir en Avril à Paris et à Londres.

DINU LIPATTI

7, rue des Chaudronniers, Genève

7 Chaudronniers

Genève, le 22 mars 1948

Chère Mademoiselle,

C'est tout particulièrement ces jous derniers que j'ai pensé à vous avec toute ma respectueuse affection, et j'ai été très touché que vous m'ayiez considéré digne de participer, au moins par le coeur si ce n'est par la présence, au Service à la mémoire des êtres que vous chérissez.

Je dois vous remercier de m'avoir envoyé le Père Laval[27]; c'est un réconfort de rencontrer de tels hommes, porteurs de la Vérité, et si compréhensifs néanmoins, envers ceux qui se débattent dans la vie avec pour seul appui leur foi envers un idéal, placé très haut...

Nous aurons la joie de le revoir ces prochains jours, care le Père Laval viendra passer quelques jours à Genève, et comme nous ne pouvons le recevoir à la maison, faute de place, il habitera chez une de nos amies.

A notre regret nous n'avons pu entendre la transmission de votre concert, car ce soir-là je jouais au Locle. Les concerts sont nombreux, et j'ai, hélas, moins de temps que jamais pour oser penser à la composition...

Nous quittons Genève à la fin du mois pour aller à Londres, où cette fois je jouerai à deux reprises au Royal Albert-Hall, en concert symphonique, de même au Central-Hall, en récital au Wigmore-Hall, à la B.B.C., et nous allons même jusqu'à Glagow, ou je donnerai le Concerto de Chopin en mi. En plus je vais enregistrer le Concerto de Schumann avec Karajan, donc un grand travail m'attend. Heureusement je me sens plus fort que cet hiver. Il était question que je joue avec la Société des Concerts, mais cela ne peut plus se faire à cause des nouvelles difficultés matérielles, aussi j'espère donner un récital à la Salle Pleyel. Nous serons à Paris autour du 23 avril; en tous cas nous vous téléphonerons de suite.

Madeleine se joint à moi pour vous envoyer nos très affectueux messages

Votre dévoué

Dinu Lipatti

La Moubra, le 8 janvier 1949
Montana sur Sierre
Valais

Très chère Mademoiselle,

Mes plus chers voeux et affectueuses pensées vont vers vous pour cette nouvelle année; qu'elle soit aussi belle et pure que la joie que vous nous donnez, à Madeleine et à moi, chaque fois que nous avons le privilège de vous avoir près de nous.

Grâce à vos conseils que j'ai suivis à la lettre, j'ai retrouvé presque entièrement ma santé, en décommandant d'abord tous les concerts d'automne et en prenant des vacances copieuses dans ce cadre magnifique, à 1500 mètres d'altitude. Merci de tout mon coeur pour la sage résolution que vous m'avez fait prendre!

Fin janvier je reprenderai les concerts, dabord en Suisse, ensuite en Hollande et Belgique, en y jouant six fois le 3-e Concerto de Bartok avec Igor[28].
Le fait de sentir chaque jour une amélioraion et surtout de pouvoir travailler me donne des ailes.

Igor, qui aura la chace de vous revoir dans deux jours à Paris, me donnera a son retour de vos nouvelles. Je les souhaite aussi bonnes que possible et, en attandant la joie de vous revoir bientot, nous vous adressons nos très affectueux et dévoués sentiments.

Votre reconnaissant
Dinu

Annexe Clinique Colline
7 Chemin Thury
Genève, le 14 mars 1949

Très chère Mademoiselle,

Comment me faire pardonner mon grand silence?

Votre si affectueuse lettre expédiée de Londres m'a vivement touché et si je ne vous ai pas répondu c'est que j'étais dans un piteux état. Depuis, ma santé s'est nettement améliorée, mais ce sera encore très long jusqu'au moment heureux ou je pourrai reprendre mon travail. J'ai eu le privilège de recevoir par l'Institut Curie à Paris un merveilleux médicament dont je suis, je crois, le seul a expérimenter en Europe sous sa forme nouvelle. Il s'agit du gaz moutarde d'azote qui jusqu'ici était administré dans ma maladie sous forme injectable et il provoquait un tas de désagréments, tandi que par voie buccale il este devenu inoffensif, quoique toujours aussi efficace. Depuis 15 jours les progrès sont évidents et si cela continuera nous gardons le ferme espoir de vaincre définitivement cette tenace maladie.

Dans une semaine, maximum 10 jours, nous partirons à Montana-sur-Sierre, en Valais, à la Clinique la Moubra, un endroit merveilleux, placé à 1500

mètre d'altitude. Nous serions si heureux si vous pouviez y passer quelque semaines. Je suis persuadé que vous en serez heureuse.

Voici donc ce que je me permets de vous proposer. Je demanderai au Docteur Eugène Ducrey, le proprietaire de cette clinique, avec votre permission préalable, de vous considérer la pension au même prix amical qu'il nous l'accorde à nous, c'est à dire 18 francs suisses par jour.

Une fois ceci obtenu, il vous faudra obtenir un transfert par clearing de Paris à Montana, afin d'avoir des francs suisses à meilleur compte. Je sais qu'on peut facilement obtenir cette autorisation pour raisons de santé. Cette clinique est situé dans un cadre merveilleux, ayant a ses pieds toute la chaine de montagnes, sans en être écrasée.

C'este une maison pour les maladies osseuses et pour des faux-malades comme nous; il ne s'agit donc pas d'une maison de pulmonaires. Chaque chambre a un balcon au sud; il y a tout le service médical qu'on désire et cela sans aucune obligation de l'accepter si les pensionnaires ne le désirent pas. Wilhelm Backhaus, entrainé par nous, y a passé en Janvier quelques semaines et il a été si content que maintenant il fait déjà le projet d'y retourner en Janvier prochain. Lui, il se porte comme un roc et faisait partie, naturellement, des faux-malades. Ce n'est pas pour vous tenter, mais je vous dirais en terminant ma petite réclame valaisanne qu'Igor n'est pas loin de Montana et qu'en voiture il pourrait venir souvent nous rejoindre.

Hélas, si j'avais un châlet ou une maison quelque part en Suisse, toutes ces questions ne se poseraient même pas et vous seriez notre invitée permanente, croyez-le bien.

Ce serait trop merveilleux de vous avoir près de nous; je n'ose pas y penser encore et je garde le ferme espoir que vous pourriez obtenir le transfert.
Si jamais vous avez un autre projet et que je puisse vous aider d'une manière quelconque, je vous supplie de me le faire savoir.

En attendant un signe de vous, nous souhaitons que votre santé soit bientot remise et que nous puissions vous revoir bientot.

Madeleine et moi vous envoyons nos très affectueux messages, ainsi que notre dévouée amitié.

Votre Dinu

Annexe Clinique Colline
7 Chemin Thury
Genève, le 26 mars 1949

Chère Mademoiselle,

Juste un petit mot pour vous dire que le Docteur Eugène Ducrey, le propriétaire de La Moubra, Montana, vient de me répondre qu'il pourra vous faire le prix spécial de 20 frs. suisses par jour, tout compris.

Je ne vous cache mon embarras, car je vous avais parlé de 18 frs., mais sans doute que le prix normal de pension aura augmenté aussi.

Puis-je lui confirmer cet arrangement et le prier de retenir votre chambre pour la journée du 4 Avril? Il est fort probable que nous-mêmes viendrons le 2 ou le 3. Inutile de vous dire notre énorme joie.

Maintenant la question de votre voyage. Si vous décidez de prendre le train, il serait peut-être préférable d'acheter à Paris le billet aller-retour; c'est moins cher. Il faudra descendre à Sierre, prendre le funiculaire et si nous savons l'heure de votre arrivée nous serons en tout cas à l'arrivée du funiculaire en haut, vous prendre.

La route en voiture serait évidement aussi très belle, à condition que le mauvais temps ne s'y mêle. La seule chose que je crains un peu c'est la montée de Sierre à Montana par la route, non pas qu'elle soit trop dure, mais ne sachant pas si, malgré la saison, il n'y aura pas un sol mouillé, désagréable. La Moubra a deux grands garages et, si par malheur les deux places seront déjà occupées, on trouvera la possibilité de garer juste devant votre voiture, en attentand de la caser à l'intérieur.

Les Markewitch viendront avec joie nous voir dès votre arrivée.

Ma santé va mieux, mais il me faudra encore beaucoup de patience avant de me retrouver comme jadis. En attendant, j'essaye de composer et le résultat est plutôt piteux. Je paye maintenant toutes ces années de non-entrainement de l'esprit. Par contre Igor, sans le dire, semble vouloir reprendre à écrire. Ce serait si bien!

Un seul mot de vous pour la date exacte et en attendant nous vous envoyons nos très affectueux et dévoués messages.

Votre dévoué
Dinu

La Moubra
Montana, le 20 avril 1949

Très chère Nadia,

Il y a des sentiments que jamais je ne saurais traduire en paroles, et aujourd'hui plus que jamais ceux si forts et contradictoires que j'éprouve. D'abord ce grand vide, cette grande tristesse de vous savoir déjà loin et puis aussi la joie immence de tout ce capital spirituel, reflet de votre merveilleux esprit, de votre coeur généreux, que vous nous avez laissé en don pour pouvoir nous élever d'une marche vers vous. Merci de tout mon coeur!

Madame Lucy Rudolph vient de me téléphoner pour me charger de vous transmettre le message suivant:

Le Professeur Ruedi rentrera de Hollande à Zurich seulement le soir du Mardi 26 avril et pourra vous recevoir à partir du lendemain, si votre séjour en Suisse vous le permettra. (Je souhaite de tout coeur que vous puissiez y rester, en sacrifiant autre chose pour cette consultation.) Au cas ou vous décidez de lui

demander cette consultation, il faudra téléphoner **au plus vite** à M-me Rudolph, 051-23-82-74 à Zurich (44, Scheideggstrasse, Zurich II), qui, dans ce cas, prendra contact avec son beau-frère Ruedi et, selon le rendez-vous obtenu, se fera un plaisir de vous recevoir chez elle lors de votre visite à Zurich. (Elle a aussi un garage.)

Lucy Rudolph me charge également de vous dire que le Prof. Ruedi sera absent, pour une tournée de conférences en Amérique du Sud, **de fin-aout à début-octobre**. Je tire la conclusion qu'il serait très heureux de le voir maintenant, ou, dans le pire des cas, **avant** son départ pour l'Amérique du Sud. Les consultations du Prof. Ruedi se donnent toujours dans sa section à l'Hopital de Zurich. Tous renseignements supplémentaires vous seront donnés par Lucy Rudolph, si vous lui téléphonez.

Votre "message de prudence" rythmé, déchiffré ce matin autour du parapluie, m'a rempli de joie, mais non pas de remords, puisque **je veux** tenir fermement ma promesse envers vous, en gardant le principe d'une activité cérébrale plus grande au détriment de dépenses physiques nuisibles. (Quelle belle décision!)

Et maintenant, afin que je puisse vous écrire sans trop de scupules, je vous supplie de nous donner par un mot des nouvelles de votre santé, de votre voyage et ensuite me promettre de ne pas m'en vouloir si vous recevrez des kilos de proses et de musiques de la part du bavard impénitent que je suis.

Nos plus affectueux voeux vous accompagnent, ainsi que notre fidèle et profonde affection.

Votre
Dinu

(carte de vizită)
Soyez la bienvenue, très chère Mademoiselle.
Nous vous attendons avec impatience.
Nos. 79 et 80
DINU LIPATTI
7, rue des Chaudronniers
Genève

La Moubra
Montana, le 11 mai 1949

Très chère Nadia,

Si nous n'avons pas répondu de suite à vos deux si bonnes lettre, à vos cartes de Moulins, c'est pour pouvoir vous donner de meilleurs nouvelles sur ma santé. Voici une semaine depuis que je vais nettement mieux, après avoir subi une bien vilaine période, vers la fin avril, avec grosse fièvre et tout ce qui s'ensuit. C'est

effrayant combien on est dépendant de cette chose périssable et si imparfaite qu'est notre corps. J'admire tant les êtres qui arrivent à le dominer et l'oublier.

Mais vous, par ce séjour près de nous, qui restera dans nos coeurs comme un vrai miracle de bonté et d'intelligence, vous avez réussi à me donner non seulement une confiance que je n'avais plus, mais aussi une sérénité qui aujourd'hui m'aide a franchir les étapes plus facilement. Rien que d'évoquer votre image, et Dieu sait que je le fais souvent, je sens que je deviens moins méchant et alors toute chose prend sa signification et vient vers moi plus facilement. Quant à Madeleine, elle s'est attachée à vous en quelque semaines plus qu'en vingt ans. Et depuis votre départ il nous est pénible de voir des gens, tellement votre image est vive et incompatible avec le reste. Mais, je sens que vous allez me gronder. Tant pis, il fallait que je vous dise ce que je pense.

Ma farce pour quatuor à vent est finie depuis le 21 avril, mais la copie de cette Aubade dure plus que son élaboration[29]. J'ai envoyé à Paul Sacher pour sa fête les deux premiers mouvements, lui promettant le reste pour le 15 mai, comme les romans-feuilleton! Pour le moment je finis de remémorer une Sonatine pour piano (main gauche) que j'avais écrite déjà à Bucarest et dont l'unique exemplaire s'est égaré là-bas; ensuite je m'attaquerai avec l'aide de Dieu à une série de mélodies et à une surprise pour vous. Mais n'en parlons pas avant de l'avoir noir sur blanc!

J'ai reçu coup sur coup une lettre charmante de Marguerite von der Mühl et un téléphone de Lucy Rudolph, la première me disant combien elle a regretté de vous avoir vue si peu de temps et la seconde me remerciant du privilège que nous lui avons procuré de faire votre connaissance.

Elle m'a bien spécifié que le Professeur Ruedi lui a dit que votre affection n'est pas du tout grave, qu'elle este d'ordre général et qu'avec les quelques indications qu'il vous a données vous pourriez suivre par votre médecin de Paris un traitement qui certainement améliorera beaucoup l'état actuel. Je le souhaite de tout coeur, car vous ne pouvez pas être ainsi entravée indéfiniment. Je pense avec anxiété à votre programme, à tous ces concerts que vous nous annonciez et je souhaite qu'au moins un, de temps en temps, puisse ne pas se réaliser, pour pouvoir vous donner un moment de répit.

Igor m'a téléphoné souvent; il a renoncé à la composition cet été pour préparer sa tournée sud-américaine et en attendant il veut réaliser l'Offrande musicale. A ce sujet il insiste beaucoup que je réalise la partie de la basse chiffrée du cembalo, mais cela ne me tente pas beaucoup. Outre que je n'ai aucune expérience en la matière, j'ai trop le désir de composer, après tant d'années d'arrêt, pour me lancer dans un travail pareil.[30]

Il fait un temps superbe, mais très froid: le matin –3 degrés, ce qui nous empêche de vivre sur les balcons.

Chère Nadia, toutes nos affectueuses pensées sont avec vous; nous vous tiendrons au courant de l'évolution de mon état, sachant combien vous y

participez. Soyez tranquille: je serai sage. Du reste je le suis beaucoup plus depuis votre séjour ici.

Madeleine me charge de vous transmettre ses bien dévouées pensées et moi-même vous prie de recevoir ma profonde et respectueuse affection

Votre
Dinu

La Moubra
Montana, le 16 juin 1949

Très chère Nadia,

J'ai revé de vous hier; vous deviez dirijer un concert à Winterthur et nous étions très peinés en apprenant que vous ne pouviez rester avec nous qu'une demi-journée.

Merçi pour votre message de 8 juin; nous sommes très touchés et très fièrs de recevoir vos lettres. Je sais combien vous êtes prise, je vous suis avec anxiété à travers les concerts, cours, conférences que vous nous aviez décrits et souhaite vivement vous savoir moins harcelée par cette vie impitoyable.

Après une mauvaise période de 10 jours vers la fin du mois de Mai, me voici en grand progrès, sans fièvre, reprenant une heure de piano et une de promenade chaque jour et avec ceci mon optimisme de jadis. Je peine sur l'Offrande musicale commandée par Igor et attends à peine de finir cette réalisation pour composer.

Permettez-moi de vous envoyer mon méfait du mois d'avril, que Paul Sacher a déjà fait imprimer en plusieurs exemplaires. On le juera à Sottens et Béromunster; cela me donnera un trac énorme, car je ne suis pas très sûr que cette Aubade soit exécutable, du moins facilement.

Hier soir nous avons entendu Noces (l'enrégistrement fait par l'Auteur en Amérique) et nous étions pris par cette incroyable force et par la fraicheur inouïe que ces pages dégagent.*31

Quand vous aurez une minute, nous aimerons savoir comment va votre santé et quels sont vos projets de vacances. Il serait si inespérément beau de penser que peut-être vous pourriez refaire la même chose qu'en avril! Enfin, prions pour ceci et en attendant nous vous envoyons nos très affectueux et dévoués messages, ainsi que notre vive et profonde admiration.

Votre
Dinu

(carte de vizită)

Chère Nadia,

Permettez-moi de vous présenter Remus Tzincoca[32], chef d'orchestre et musicien de talent, qui serait heureux de pouvoir vous connaître et avoir la chance de participer à vos cours. Merci mille fois d'avance.

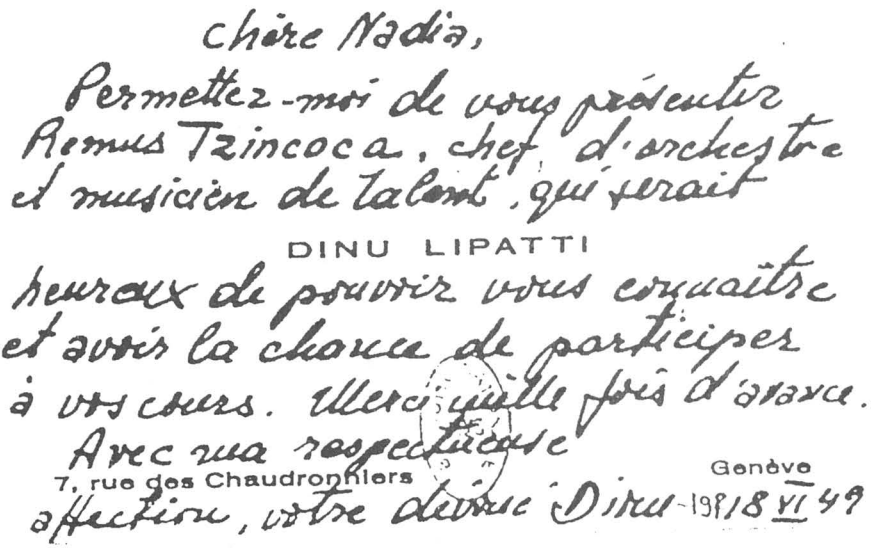
Avec ma respecueuse affection, votre dévoué Dinu

DINU LIPATTI

7, rue des Chaudronniers

Genève

18 VI 49


Chère Nadia,
Permettez-moi de vous présenter
Remus Tzincoca, chef d'orchestre
et musicien de talent, qui serait
DINU LIPATTI
heureux de pouvoir vous connaître
et avoir la chance de participer
à vos cours. Merci mille fois d'avance.
Avec ma respectueuse
7, rue des Chaudronniers
Genève
affection, votre dévoué Dinu 18 VI 49

7, RUE DES CHAUDRONNIERS

GENEVE

Montana, le 12 septembre 1949

Très chère Nadia,

Quand à votre retour de Sienne vous recevrez de ma part la visite de mon élève Hédy Salquin[33], dont je vous ai souvent parlé, veuillez, je vous prie, lui accorder l'immense privilège de votre merveilleux enseignement.

Hédy Salquin, du temps ou elle travaillait avec moi, fut un des plus intéressants élément musicaux de ma classe. Sa précoce maturité, son ardent désir d'apprendre et de ne pas se limiter au travail purement pianistique, enfin sa musicalité innée ont fait que chaque leçon avec elle était pour moi un vrai plaisir.

Pendant nos années de travail, je ne faisais que lui dire combien ce serait merveilleux de parachever ses études sous votre direction. Puis-je solliciter pour elle aujourd'hui cette faveur?

Je souhaite pour elle qu'en plus de votre enseignement unique au monde, elle puisse dans le rayonnement de votre coeur généreux trouver l'inspiration nécessaire pour la nouvelle vie qui l'attend.

Votre courte visite ici tient encore dans ma pensée du domaine des rêves. Puissent-ils se réaliser souvent ainsi!

En attendant avec impatience votre prochain passage en Suisse, nous vous adressons, Madeleine et moi, nos très affectueuses et respectueuses pensées.

Votre bien dévoué
Dinu

7 Chaudronniers
Genève, le 3 obtobre 1949

Très chère Nadia,

Je pense que vous devez être à Londres en ce moment. Savez-vous que, malgré vos sages conseils, j'ai failli commettre l'imprudence de nous y rendre aussi? Malheureusement, une nouvelle crise m'a fait descendre de quelque degrés et maintenant, fievreux et fatigué, je renonce à ce projet en restant tranquillement sur place.

Je me permets de vous prier de me rendre un grand service:

Vous verrez sans doute les directeurs artistiques de la BBC. Puis-je vous prier de leur expliquer mon cas actuel et leur dire combien je suis désolé de ne pas pouvoir respecter mes engagements conclus avec eux? Je serais navré s'ils m'en tenaient rigueur. Pardon de vous demander ceci.

Nous pensons à vous avec la même respecueuse tendresse de toujours et, tout en vous priant de transmettre nos compliments à Madame Bowens, nous vous adressons, Madeleine et moi, notre dévouée affection.

Votre
Dinu

7, RUE DES CHAUDRONNIERS
GENEVE
le 26 novembre 1949

Ma très chère Nadia,

Votre bonté immense et la profonde affection que vous me témoignez me sont d'un grand secours dans la cruelle épreuve que je traverse.

Le lendemain du soir tragique ou nous apprenions que ma mère ne se trouvait pas dans le train arrivant de Bucarest à Zurich, où pourtant ses bagages y étaient, dans mon désespoir j'ai failli vous écrire, vous partager ma peine, vous

crier mon inquiétude, sachant combien, à quel point, vous comprendriez mon état dâme.

Si je ne l'ai pas fait, c'est que je sais à quel point vous êtes en pensée avec les êtres que vous aimez et j'ai considéré n'avoir pas le droit de vous causer cette peine. Maintenant, que vous le savez par Cuenod[34], j'en suis presque soulagé.

Ce fut folie de la part de ma mère de vouloir partir et franchir, toute seule, ces rideaux impitoyables. Ce fut également de l'inconscience de ma part de l'avoir laissé faire. Mais peut-on dire à sa mère, qu'on n'a pas revue depuis 6 ans, de ne pas venir?

Un fait est certain: contrairement à toute attente, elle a obtenu **absolument tous les papiers** nécessaires à ce voyage et est partie en ne commettant aucune infraction aux réglements de là-bas.

Mon frère Valentin l'a conduite et installée dans le train sleeping Bucarest-Paris, qui est parti le soir du 9 novembre de Bucarest. Le 11, toujours au soir, mes amis de Zurich, dépêché par moi, ne trouvaient aucune M-me Lipatti, mais seulement trois caisses à son nom. Madeleine a fait le détective parmi les conducteurs de wagon-lits de ce train et a pu apprendre avec certitude que ma mère n'était déjà plus dans sa cabine au moment ou ce train franchissait la frontiére hungaro-roumaine. Donc elle a du être descendue sur territoire roumain. Pour quelle raison, nous l'ignorons, naturellement.

Mon frère, auquel nous avons de suite téléphoné et ensuite télégraphié, garde actuellement un mutisme total, ne présageant rien de bon. Serait-il par hasard arrêté aussi? Dans cette hypothèse, ma mère n'aurait plus de chance de se tirer d'affaire, car il est le seul à pouvoir l'aider, vu que moi je suis de ce coté-ci de l'abîme, impuissant, d'aucun secours, ne pouvant que prier et pleurer. Et voilà!

Heureusement que j'ai mon travail qui me soutient, qui me fait oublier aussi. Mais les nuits sont plus dures.

Non, ne craignez rien pour ma santé: j'ai été aussi prudent que vous l'avez souhaité lors de notre dernière rencontre. Actuellement je crois être guéri, car on a enfin découvert la cause de mes maux: quatre vertebres décalcifiées, dont une écrasée. Dans 5 semaines tout ne sera plus qu'un mauvais souvenir.

J'ignore si la Società del Quartetto[35], ou bien la nouvelle association musicale milanaise dont s'occupe mon ami Pasquinelli, vous a demandé un concert-conférence, comme c'était prévu.

Je sais que Bienne vous désire dans une conférence, mais vous serait-il possible de la faire?

Inutile de vous dire combien nous serions heureux si au moins un de ces projets pouvait vous approcher de nous pour quelques jours.

A part un récital à Berne le 14 décembre, que je dois donner étant un concert remis du mois de novembre, salle toute vendue, nous n'avons pas grand'chose dans notre programme actuel et étant presque sans interruption à Genève nous attendons le jour heureux de vous voir y venir.

Il va de soi que, si vous le désirez, je ferai l'impossible pour vous obtenir tout ce que vous désirez.

Merci de tout coeur, chère Nadia, pour votre message qui m'a tellement touché! Je suis profondément heureux de pouvoir me considérér un des vôtre et de recevoir ainsi le rayonnement de votre bonté. Madeleine et moi vous embrassons tendrement, respectueusement.

Votre fidèle Dinu

7, RUE DES CHAUDRONNIERS
GENEVE
le 1 décembre 1949

Chère Nadia,

Pardonnez mon indiscrétion.

Je ne vous aurais jamais demandé ce qui suit si le silence qui se fait autour de moi n'était devenu simplement intolérable.

Toujours rien de Bucarest, de personne, au point que, ne pouvant les croire tous morts ou en prison, je finis par me dire que la censure roumaine arrête rigoureusement tout ce qui vient de moi et retourne vers moi.

Pour cette raison, voici ce que je veux vous demander:

D'écrire un mot, aussi anodin que pressant, à mon frère Valentin Lipatti, Bd. Ana Ipatescu Bucarest Roumanie, en lui demandant ce que devient celle qui mit au monde un de vos élèves (quelque chose dans ce genre, par exemple). Il saura bien de quoi il s'agit. Et, venant de France, il y a beaucoup de chance que la censure roumaine n'arrête ni votre message, ni la réponse de mon frère. Pouvez-vous me rendre cet immense service? Et pouvez-vous surtout me pardonner de vous l'avoir demandé?

Nous pensons à vous sans cesse; vous êtes maintenant, plus que jamais, notre idéal et notre consolation.

Je vous embrasse tendrement, ainsi que Madeleine.

Votre respectueusement dévoué Dinu

La santé physique este chaque jour meilleure.

7,RUE DES CHAUDRONNIERS
GENEVE
Le 22 Décembre 1949

Très chère Nadia,

Merci de tout coeur pour votre pensée affectueuse. Vous savez que votre image ne nous quitte jamais et que votre présence spirituelle nous a énormément soutenus pendant les tristes semaines que nous avons vécues dernièrement. Je n'ai aucune nouvelle, sauf qu'il y a eu un proces le 10 Décembre, duquel dépend

maintenant sa mise en liberté (donc son voyage vers nous) ou bien la prison, la misère et tout ce qui s'ensuit.

Prions et attendons.

Je viens de téléphoner à mon ex-élève Chapuis[36], qui est à la tête des Jeunesses musicales de Suisse et qui m'a dit que, malgré que celles-ci aient déjà fait leur programme général, si vous venez en Suisse, il pourra quand même arranger deux ou trois concerts-conférences pour vous à Bienne, Genève et La Chaux-de-Fonds. Mais en tout cas il m'a chargé de vous transmettre qu'il désire vous offrir au début de la saison prochaine trois manifestations dans les villes susmentionnées, avec la possibilité d'en avoir une 4-e et même une 5-e ville, puisque ces Jeunesses prennent chaque mois une grande extension, grâce à un groupe de jeunes musiciens pleins d'enthousiasme. Il peut vous offrir un cachet de 150 frs. s. par manifestation, plus tous vos voyages et vos séjours. Il y aurait en plus la presque certitude d'une émission radiophonique. Et puis ce serait si merveilleux de vous avoir chez nous!

Je comprends parfaitement qu'il vous soit difficile de venir maintenant et, malgré notre grand désappointement, nous nous inclinons devant les faits. Mais gare à vous, chère Nadia, le jour ou il me sera possible de vous inviter pour des semaines dans un endroit de montagne: alors vous serez bien, je le crains pour vous, notre prisonnière!

Ces soirs l'ai relu la partition d'ochestre d'Orphée et c'est merveilleux! Comment peut-on dire que cette musique est conventionnelle et assagie? Elle est tout aussi éclatante et révolutionnaire que le Sacre; il faut être sourd et aveugle pour ne pas le sentir. Seulement, dans le Sacre, Strawinsky fait violence sur les autres, tandis que dans ses dernières oeuvres il se la fait à lui-même et par ce sacrifice la pureté de sa musique este encore plus grande. C'est inouï de constater la force concentrée qu'il y a dans une oeuvre comme Orphée, avec des moyens réduits à l'extrême. Et à ce sujet, je trouve que le livre, ainsi que la conférence donnée en Suisse par Théodore Strawinsky[37], sont d'une limpidité et d'une profondeur remarquables.

Igor est venu dernièrement nous voir et je dois vous dire que son album Verdi, enregistré à Londres chez His Marter's Voice, est une réussite admirable, à tous points de vue. Ce cera certainement l'événement de l'année dans ce domaine.

Mais je suis un insupportable bavard; pardonez-moi et recevez, chère Nadia, nos meilleurs voeux pour 1950, ainsi que nos très affectueux et dévoués messages.

Votre reconnaissant

Dinu

J'oubliais de vous dire que je me porte parfaitement bien et que nous en sommes tous ravis. Mais maintenant gare à la fatigue, diriez-vous. Et je sens déjà vos reproches peser sur ma conscience!

7, RUE DES CHAUDRONNIERS
GENEVE
Le 31 janvier 1950

Très chère Nadia,

Cuenod vient de me dire que vous avez eu la bonté de présenter avec lui mes mélodies. Je vous en suis reconnaissant et cela me fait penser que je vous ai promis une suite à ces quatre petits riens, promesse que je n'ai jamais tenue.

J'ai reçu une très touchante lettre de Madame Paul Valéry, qui m'est précieuse par l'amitié et l'encouragement qu'elle me témoigne. Il s'agit de l'impression resentie en écoutant l'autre jour, par vous et Cuenod, ma mélodie sur "Les Pas".

Si ce tyran qu'est mon métier ne me tenait étroitement, je crois que je passerai mon temps à gribouiller trois quart de ma vie. Mais maintenant que je vais mieux, les rares concerts fixés doivent être respectés. Et ainsi la vie va. L'autre soir ce fut à Lucerne, le Chopin mi mineur; énorme succes et, je dois dire, pas la moindre trace d'angoisse, mais au contraire: uniquement la joie de donner. Dans quelques jours, le même Chopin à Zurich, et après, Genève-Lausanne dans le Schumann. Et puis Paris 19 Mars.

De ma mère, les nouvelles sont bien meilleures, dans un sens. Après six semaines de prison pour avoir pris avec elle une broche de rien du tout et un faux colier de perles, elle a été relachée; seulement tous ses visas, pendant ce temps, ont expiré. Et, à Bucarest, le bruit a courru qu'il s'agissait de gros trafic d'or (!), ce qui a vallu à mon frère de le faire jetter hors de tout emploi. Voilà la vraie, cocasse et tragique situation. Et d'ici il ne m'est possible que de prier et attendre. Mais quoi?

Et maintenant, dans un tout autre ordre d'idées, permettez-moi de vous soumettre un cas.

Il y a deux ans, je recevais la visite d'un jeune musicien, Dominique Béchet, alors discothécaire à la Radiodifusion française, qui, enthousiasmé parait-il par mes quelques disques, est venu me voir, me connaître, et, ayant pour tout potage que 6000 frs. par mois, il a entrepris le voyage de Paris à Genève à pieds! Je n'en croyais pas mes oreilles. Six mois plus tard, même exploit et uniquement pour me parler, pour que je lui parle.

Et de ces deux brefs entretiens j'ai compris qu'il s'agissait d'un coeur simple mais pur, d'un être vaincu par la vie mais riche en vie intérieure. Et puis, de nouveau aucune nouvelle jusqu'à ce matin, quand j'apprends qu'il a dû quitter son misérable poste (ou plus exactement son poste misérablement rétribué), étant malade. Il se trouve à l'hopital Henri Rousselle (Pavillon Esquisol) 1, rue Cabanis PRIS 14-e, démoralisé, sans aucune resource. J'ai tout de suite prié quelqu'un de lui faire parvenir une petite somme, mais je crois que ce dont il aurait le plus besoin c'est d'une courte visite et d'un encouragement. Puis-je vous prier de demander de ma part à Annette Dieudonné, dans un de ses moments libres, de faire un saut pour voir Béchet, lui prêter éventuellement une ou deux partitions à

lire dans son lit et lui dire qu'on pense à lui? Pardonnez-moi cette indiscrétion, mais, connaissant votre admirable coeur, je sais que vous trouverez ma requête naturelle. L'adresse de Béchet, chez lui, est: 7 Square de la Dordogne Paris 17-e.

Et puisque je pense à Annette Dieudonné, je ne puis m'empêcher de lui recommander d'aller voir (avec ses radiographies) une femme extraordinaire qui, par des mouvements musculaires, des respirations rythmées et par des torsions progressives, a fait des miracles en matière de redressement dorsal. Moi-même, dix fois plus touché dans ce domaine qu'Annette Dieudonné, je désire tenter l'expérience au printemps, afin de redonner de la vitalité à ce corps récalcitrant.

Il s'agit de Lizica Codreanu, 8 rue d'Anjou Paris, qui est **très** prudente et qui s'abstiendra d'agir au cas ou elle (ou les médecins d'Annette Dieudonné) estimeront qu'il y aurait le moindre risque.

Il va de soi que, si cela serait nécessaire, je donnerai une lettre pour Lizica Codreanu, qui est une de mes compatriotes.

Et maintenant il ne me reste qu'à vous dire que nous avons très "dor" de vous (cela veut dire en roumain: "nostalgie d'une personne aimée") et que nous serions foux de joie si réellement vous pourriez venir quelques jours en Suisse vers la mi-avril.

Merci, chère Nadia, pour tout ce que vous nous donnez et croyez à la très affectueuse et dévouée amitié de vos deux

Madeleine et Dinu

(carte de vizită)
Touché et confus,
DINU LIPATTI
vous remercie vivement pour toutes vos bontés et vous prie de croire à
l'expression de sa reconnaissante affection
GENEVE

Genève, le 23 mars 1950

Très chère Nadia,

J'ai tardé à vous écrire, attendant un mieux. Le voici: depuis quelques jours la fièvre baisse, le coeur redevient plus normal, l'état géréral est meilleur et la radiothérapie agit très efficacement. Il reste néanmoins une grosse fatigue due aux rayons, qui cessera dès la fin du traitement.

J'ai entrevu les Reymond lors de mon récital à Neuchâtel; ils sont exquis.

Henri Gagnebin *38 m'a apporté la mauvaise nouvelle de votre incertitude quant au séjour en Suisse. Comment vous sentez-vous? Mon Dieu, pourquoi n'ai-je la possibilité de vous détourner vers Montana!

Hélas, je suis prisonnier à Genève jusqu'au 15 aout, à cause des rayons. Je souhaite de tout mon coeur vous voir quand même et surtout vous savoir pour quelque temps loin de vos occupations.

Madeleine et moi vous embrassons très affectueusement.

Votre Dinu

7, RUE DES CHAUDRONNIERS
GENEVE
le 29 mars 1950

Très chère Nadia,

Quelle joie de vous entendre et surtout quelle joie de penser que bientôt vous serez avec nous.

Chapuis me charge de vous prier de bien vouloir indiquer pour les Jeunesses musicales au moins les auteurs que vous aurez dans les concerts-conférences. Serait-il possible de me le faire savoir?

J'ai insisté pour Neuchâtel (à cause des Reymond), mais il parait qu'une conférence précédente, sans doute pédante et trop longue, a rebiffé ces jeunes non encore éduqués au point que Chapuis ne voudrait pas vous exposer à subir un public mal élevé, inattentif, bruyant et somme toute irespectueux. Il est question de remplacer Neuchâtel par Sion ou Saint Maurice (Valais). Personellement je n'aimerais pas que vous vous fatiguiez tant. D'autre part, il est bien dommage que le Conservatoire de Genève ne soit possible que le 22. Pouvez-vous venir pour le 22? Voilà la question.

J'espère pouvoir me décommander à la Chahux-de-Fonds (récital fixé et organisé depuis longtemps pour le 25 avril), ainsi qu'à Berne (29 avril), pour pouvoir rester le plus longtemps possible avec vous. Sinon, nous vous enlevons pour ces deux dates avec nous (pardonnez le mot audacieux!).

Vous êtes si bonne que vous voyez les être autour de vous meilleurs qu'ils ne le sont en réalité. Ainsi avec moi. Mais nous en reparlerons. En attendant, sachez que nos pensées les plus affectueuses vont vers vous et que je souhaite vivement pour vous un mois d'avril pas trop exténuant.

Madeleine et moi vous embrassons et vous attendons avec impatience.

Votre DINU

P.S. Cuénod va mieux. Il pourra chanter fin avril. Alice Hinderer, 10 r. Calvin à Genève, met son salon à votre disposition pour y loger et jouer du 22 au 30 IV. Elle en est ravie. Vous avez passé une nuit chez elle, vous souvenez-vous? Elle est loin toute la journée, de sorte que vous pourriez répéter tranquillement chez elle.

7 Chaudronniers
Genève, le 7 Avril 1950

Très chère Nadia,

Un mot seulement pour vous souhaiter de très bonnes Pâques et pour vous prier de m'indiquer par retour du courrier seulement les noms des auteurs que vous aurez choisi pour les Jeunesses musicales. Pardon.

Nous vous attendons avec une joie sans bornes et vous embrassons, Madeleine et moi, avec notre très grande affection.

Votre Dinu

7, RUE DES CHAUDRONNIERS
GENEVE
le 17 mai 1950

Très chère Nadia,

Après des jours d'inquiétude et incertitude à votre sujet, je puis enfin vous situer et surtout me rassurer un peu en entendant votre voix. Votre absence nous a été très cruelle, mais la fatigue aurait été trop grande, en effet, et puis nous gardons l'espoir, malgré Fontainebleau, de vous déterminer de passer autant que vous le voudrez sous notre toit, dans une charmante maison près de Genève, que nous louerons dans quelques jours pour les mois chauds, étant toujours prisonnier des traitement médicaux de cette ville.

J'ai raté pour la 4-e fois mes concerts et disques à Londres. Cette fois-ci, après la septicémie qui a failli me tuer, une nouvelle vertebre me chicane, au point que je ne puis presque pas quitter le lit. Dans une heure je commence une radiothérapie sur l'endroit coupable; cela durera un peu moins de quatre semaines et la guérison est certaine. L'état général, malgré tout, n'est pas mauvais. Environ 2 transfusions sanguines par semaine. Mais l'inactivité me pèse. Vers fin Juin, un nouveau produit américain (A.C.T.H) me sera administré; espérons qu'il saura me faire vaincre le mal. Si vous saviez combien de beaux projets nous avions formés en pensant à votre arrivée. Ne pourriez-vous pas vous faire violence et venir vous détendre à Genève, quand il vous plaira, cet été?

Toute notre tendresse vous accompagne, et nos pensées fidèles et pleine d'admiration.

Votre bien dévoué
Dinu

5 Av. Bel-Air
Chêne-Bourg[39]
6-46-64
Genève, le 24 juin 1950

Très chère Nadia,

Anxieux de vos nouvelles de santé, j'ai essayé, mais en vain, d'avoir des précisions par des tiers. Comment allez-vous actuellement? Je vous supplie: une carte, deux mots.

Après une période horrible, je reviens à la vie grâce à la Cortisone, médicament merveilleux, et au séjour à la campagne, dans une ravissante maison, avec grand parc. Votre chambre vous attend. A quand?

Dans une semaine je commencerai les disques à Genève avec Legge. Je ne puis vous dire la joie de retrouver chaque jour le chemin de la guérison. Madeleine et moi pensons sans cesse à vous avec l'affection de toujours et vous supplions de ne pas vous fatiguer.

Pardon pour ce griffonnage. Votre très fidèle et respecueux Dinu

Genève, le 24 juin 1950

5 Av. Bel-Air
Chêne-Bourg
6-46-64

Très chère Nadia,

Anxieux de vos nouvelles de santé, j'ai essayé, mais en vain, d'avoir des précisions par des tiers. Comment allez vous actuellement ? Je vous supplie : une carte, deux mots.

Après une pédiculose terrible, je reviens à la vie grâce à la Cortisone, médicament merveilleux, et au séjour à la campagne dans une ravissante maison, avec grand parc. Votre chambre vous attend. A quand ?

Dans une semaine je commencerai les cours à Genève avec Legge. Je ne puis vous dire la joie de retrouver chaque jour le chemin de la guérison. Madeleine et moi pensons sans cesse à vous avec l'affection de toujours et vous supplions de ne pas vous fatiguer.

Pardon pour ce griffonnage. Votre très fidèle et respectueux Dinu

110

5 Av Bel-Air
Chêne-Bourg
(Genève: 6-46-64)
Gennève, le 29 juin 1950

Très chère Nadia,

Les Igor sont d'accord pour fixer le baptême les 23 ou 24 juillet, selon vos indications. Veuillez me faire savoir **quel** jour vous convient le mieux.[40]

Ce sera intime, chez nous; vous habiterez, si vous le permettez, dans notre maison de campagne, avec nous.

Ma santé va toujours très bien et Madeleine rayonne de joie. Dans 2 jours nous commençons les disques, qui prendront fin le 13 juillet. Le 15 je joue à Berne, et ensuite: repos total.

Quelle joie de vous avoir entendue. Je vous embrasse avec toute ma tendresse. Respectueusement,

votre Dinu
Genève, le 1 Aout 1950

Très chère Nadia,

Voici les plaques; je souhaite qu'elles puissent vous apporter la suppression totale des ennuis.

Si, pour n'importe quel médicament ou conseil médical, je pourrais vous aider, n'hésitez pas de me le demander, car, vous le savez, nous vivions entourés de médecins, sur une montagne pharmaceutique.

Comment avez-vous voyagé?

J'espère que le retour ne vous a pas trop fatigué, avec tout ce qu'une absence comporte de fastidieux.

Je ne peux pas vous dire à quel point votre court séjour chez nous a été un cadeau du Ciel. Puisse ces moments se répéter bien souvent. (Et Sienne ne pas avoir lieu!)

Ma santé continue sur le même bon chemin; après demain on arrête la Cortisone, dans l'espoir de la reprendre pour quelques jours avant le concert de Lucerne.[41]

Je n'ai pas encore entre mes mains les photos du baptême; il parait qu'elles sont merveilleuses. Dès leur arrivée, je vous en enverrai une série.

Chère Nadia, je vous supplie de ne pas trop vous fatiguer. Et si vous pouves nous donner de bonnes nouvelles de votre santé, faites-le sans retard.

Madeleine et moi vous envoyons nos très affectueux messages.

Votre dévoué Dinu

5, AVENUE DE BEL-AIR
CHENE-BOURG (GENEVE)
le 12 septembre 1950

Très chère Nadia,

Avant de vous téléphoner demain comme j'ai l'intention afin d'avoir de vos nouvelles (et espérant vous déranger moins que lors de mon premier coup de téléphone), je me permets de vous envoyer ceci. J'ai vu hier Henri Gagnebin qui, comme je l'avais prévu, est enthousiasmé de ce projet[42], et, me demandant seulement un délai de 10 à 12 jours afin d'en parler à son Comité (pour les questions pratiques de l'affaire), il montera le cours avec joie et reconnaissance.

A son objection, qui me semble juste, concernant la durée trop grande du cours nr. 2 (Beethoven), je me suis permis d'y apporter une modification, en réparant une injustice envers Mozart et particulièrement cette Sonate en la mineur que j'adore. Vous me direz demain ce que vous en pensez.

Comme ce cours sera annoncé, tant en Suisse qu'à l'étranger, bien à l'avance, il faudra compter avec certitude sur sa réalisation, de sorte que maintenant, bon gré, mal gré, vous voici enchainée à une nouvelle corvée pour le milieu d'avril 195l. Ne me lâchez surtout pas, chère Nadia, car j'en ferai une jaunisse!

Madeleine et moi souhaitons de tout coeur que votre séjour là-haut puisse vous apporter le maximum de force nécessaire à ce que vous attend à partir d'octobre. Si le temps chez vous est semblable à celui qui regne actuellement ici, nous pouvons être tranquilisés pour votre cure.

Donc à demain soir, et en attendant nous vous embrassons avec toute notre affection et nous attendons avec impatience votre retour chez nous.

Respecueusement, votre

Dinu

(carte poştală)

Mademoiselle
Nadia Boulanger
36 Rue Ballu
PARIS (9-e) FRANCE
Genève, le 4 octobre 1950

Très chère Nadia,

Juste un mot griffonné sur cette carte pour vous dire que je vous aime beaucoup, que je n'ai plus de fièvre, que je respire encore comme un scaphandrier mais d'une manière plus civilisée que samedi dernier et que vous ne devez **plus du tout** être inquiète à mon sujet, le danger étant définitivement écarté.

Madeleine et moi vous embrassons avec toute notre affection.

Votre Dinu

Genève, le 9 octobre 1950

Très chère Nadia,

Ce fut bel et bien une grosse septicémie que je couve depuis début Septembre et qui n'a pas pu se manifester à cause de la Cortisone. Après 2 jours affreux, hier consultation avec Bickel, arrêt de la Cortisone, 2 millions pencilline et 4 gr Aureomycine par jour et avec cela je serai sur pieds dans une semaine. Aucun concert d'ici 2 mois.

Nous pensons à vous avec toute notre tendresse, je suis heureux d'exister sur cette terre en même temps que vous. Merci pour tout ce que vous nous donnez.

Je vous embrasse tendrement ainsi que Mado Votre Dinu

215

(carte poştală)

Mademoiselle
Nadia Boulanger
36 Rue Ballu
PARIS 9-e, FRANCE
Genève, le 9 octobre 1950

Très chère Nadia,

Ce fut bel et bien une grosse septicémie que je couve depuis début septembre et qui n'a pu se manifester à cause de la Cortisone.

Après 2 jours affreux, hier consultation avec Bickel, arrêt de la Cortisone, 2 millions penicilline et 4 gr. Aureomycine par jour, et avec cela je serai sur pied dans une semaine.

Aucun concert d'ici 2 mois.

Nous pensons à vous avec toute notre tendresse; je suis heureux d'exister sur cette terre en même temps que vous. Merci pour tout ce que vous nous donnez.

Je vous embrasse tendrement, ainsi que Mad.

Votre Dinu

5, AVENUE DE BEL-AIR
CHENE-BOURG (GENEVE)
le 15 octobre 1950

Ma très chère Nadia,

Je voudrais tellement que vous soyez tranquille à mon sujet, car voici trois jours depuis que tout danger est passé et que je vais nettement mieux. Bien sûr, il reste encore ce souffle court qui me réduit à vivre tantôt au lit, tantôt dans le fauteuil, mais les bronches finiront par céder aussi, car la septicémie fut vraiment de grande classe et tout l'organisme y a participé.

Je ne peux vous dire combien les photos que vous nous avez envoyées nous font plaisir et combien votre pensée nous touche. Merci de tout mon coeur, et Mad de même.

Oui, le pretexte de retourner à Genève serait surtout pour nous une source inespérée de lumière, mais je sais, hélas, que vous êtes maintenant prise dans l'engrenage parisien et qu'il faudra vous arracher de là-bas pour vous retrouver. Mais j'y parviendrai, car je retrouve chaque jour un peu de ma vitalité perdue.

Je me suis permis, selon votre suggestion, de demander a Loulou Lombard de vous téléphoner dès son arrivée à Paris et de vous dire que, si cela ne vous dérange pas, vous pouvez lui confier l'argent en question, puisque son père sera de retour dans quelques jours à Genève.

Je suis en pleine Poétique musicale et je pense ainsi doublement à vous. Hier ce fut le Sacre[43]; Ansermet, plein de vie et de précision, l'a fait, mai foi, très bien.

Je vous embrasse mille fois, chère Nadia, avec toute ma profonde affection, ainsi que Madeleine; et surtout ne me répondez pas: nous nous téléphonerons un de ces soirs.

Ne vous fatiguez pas trop, je vous en supplie.

Votre désomais sage
Dinu

le 24 XI 50

Ma très chère Nadia

Il a fallu que je sois détruit comme je le suis pour ne pas pouvoir répondre à vos messages si affectueux. Je vous aime tendrement et votre pensée de ces dernières semaines a été pour moi un grand soutien. Je suis loin d'avoir vaincu, mais le vrai danger est loin. Par contre les nerfs sont on ne peut plus bas

En effet, un soir je me suis précipité au piano, comme vous l'avez prévu. Vous me connaissez si bien! Toute ma pensée est près de vous et votre photo près du tit m'aide aux moments difficiles. Je vois entre 2 et 7 Mme

le 24 XI 50[44]

Ma très chére Nadia,

Il a fallu que je sois détruit comme je le suis pour ne pas pouvoir répondre à vos messages si affectueux. Je vous aime tendrement et votre pensée de ces dernières semaines a été pour moi un grand soutien. Je suis loin d'avoir vaincu, mais le **vrai** danger est loin. Par contre les nerfs sont on ne peut plus bas.

En effet, un soir je me suis précipité au piano, comme vous l'avez prévu. Vous me connaissez si bien! Toute ma pensée est près de vous et votre photo près du lit m'aide aux moment difficiles. Je vous embrasse,

Dinu

Note

1 Scrisoarea din Bucureşti, la care se referă Dinu Lipatti, nu se află în colecţia Bibliotecii Naţionale din Paris.

2 "Musique Nouvelle" - asociaţie muzicală din Paris.

3 *Suite classique* este primul titlu dat de Dinu Lipatti cunoscutei sale compoziţii *Concertino în stil clasic* pentru pian şi orchestră de cameră.

4 Bernardino Molinari (1880-1952) - dirijor italian, directorul artistic al concertelor organizate în sala **Augusteo** din Roma.

5 "Cercle interallié" - prestigioasă asociaţie pariziană, reunind personalităţi ale vieţii publice, care organizează ocazional diferite manifestări culturale.

6 Antonio Janigro (1918-1989) - violoncelist şi dirijor italian, cu o carieră internaţională, conducătorul formaţiei "Soliştii din Zagreb" (din 1953). Concerte în România.

7 "Société des concerts" - orchestra Conservatorului din Paris, fondată în 1828 şi înlocuită în 1967 prin "Orchestre de Paris". Dirijor permanent în 1939 - Charles Münch (1891-1968). "Pasdeloup" - orchestră fondată la Paris în 1861. Dirijor permanent în 1939 - Albert Wolff (1884-1970).

8 Annette Dieudonnée, eleva Nadiei Boulanger de la vârsta de 13 ani, a devenit colaboratoarea sa ca profesoară de solfegiu, apoi prietena ei cea mai apropiată, până la sfârşit.

9 "*Triste anniversaire*" !? Dinu Lipatti se referă la ziua sa de naştere, 19 martie.

10 I.N.R. - Institutul Naţional de Radiodifuziune din Bruxelles.

11 Este vorba de Vinaretta Singer, prinţesă de Polignac, fiica celebrului inventator al maşinii de cusut, creatoarea Fundaţiei Polignac, entuziastă mecena şi muziciană în saloanele căreia, la Paris, s-au perindat şi au cântat marii interpreţi ai vremii.

12 William Byrd (1543-1623) - compozitor englez, comparat adesea cu Palestrina.

13 Nadine Desouche - pianistă franceză, din aceeaşi generaţie, pe care Dinu Lipatti o aprecia mult.

14 Gargenville - localitate în vechiul departament Seine-et-Oise (din 1964 - Yvelines), unde Nadia Boulanger avea o reşedinţă secundară.

15 O nouă referire la ziua de naştere – emoţionantă şi originală manieră a lui Dinu Lipatti de a-şi exprima ataşamentul faţă de profesoara sa.

16 Jean Françaix (n.1912) - compozitor şi pianist francez, elev al Nadiei Boulanger.

17 Francis Poulenc (1899-1963) - compozitor şi pianist francez, membru al "Grupului celor şase".

18 Lennox Beckeley (1903-1989) - compozitor englez, elev al Nadiei Boulanger.

19 Igor Markevitch (1912-1983), dirijor şi compozitor rus, naturalizat italian, apoi francez, elev al Nadiei Boulanger, distins şi foarte preţuit prieten al lui Dinu Lipatti.

20 Este vorba de celebrul oratoriu al lui Johann Sebastian Bach *Johannes Passion*, BWV 245.

21 Ernest Ansermet (1883-1969) - dirijor şi compozitor elveţian, distins prieten al familiei Lipatti.

22 Frank Martin (1890-1974) - compozitor elveţian, prieten devotat al familie Lipatti. A dedicat lui Dinu Lipatti *8 Preludii* pentru pian.
23 Andrei Walkonski (n. 19...) - pianist, clavecinist şi compozitor rus, laureat al Conservatorului din Moscova. A condus o reputată formaţie corală de muzică veche, înainte de a se stabili definitiv în Occident.
24 Madeleine Lipatti (1908-1983) - pianistă, elevă a Floricăi Musicescu, soţia lui Dinu Lipatti (din 1949), de origine elveţiană, născută Dannhauer şi cunoscută în cercurile muzicale din ţară în anii '40 sub numele de Madeleine Cantacuzino.
25 Charles Kiesgen (n.1881) - celebru impresar francez, totodată violoncelist, elev al lui Pablo Casals. A fost secretarul general al Societăţii Filarmonice din Paris, apoi creatorul (în 1911) unui important birou internaţional de concerte, unde fiul său Camille (n.1911) a colaborat din anul 1932.
26 Recitalul a avut loc la 7 martie 1947.
27 Părintele Jacques Laval a fost îndemnat de Nadia Boulanger să-l cunoască pe Dinu Lipatti, cu următoarea recomandare: "Si vous allez à Genève, il faut voir Dinu Lipatti; c'est un grand pianiste, le plus grand peut-être". (cf. *Hommage à Dinu Lipatti,* Labor et Fides, Geneva, 1952)
28 Este vorba de Igor Markevitch.
29 Este vorba de ultima compoziţie de anvergură a lui Dinu Lipatti – *Aubade* pentru cvartet de suflători, publicată în 1958 la New York (Rongwen Music, Inc.).
30 Dinu Lipatti a realizat parţial basul cifrat al clavecinului din *Trio-sonata* cuprinsă în *Ofranda muzicală* de J. S. Bach (partea I - *Largo,* partea II – *Allegro*). Partitura a fost terminată, probabil, de Nadia Boulanger.
31 *Les Noces* – cantată pentru solişti, cor, 4 piane şi percuţie (1923) de Igor Stravinski, pentru care Dinu Lipatti avea o deosebită admiraţie.
32 Remus Ţincoca (n.1915) – dirijor canadian de origine română. A înregistrat *Concertino în stil clasic* cu Madeleine Lipatti şi cu Filarmonica din New York.
33 Hédy Salquin a fost eleva lui Dinu Lipatti la Conservatorul din Geneva între 1944 şi 1949. Foarte dotată, dar cu un temperament dificil, s-a consacrat mai târziu unei cariere de dirijoare. Amintirile sale despre Dinu Lipatti sunt emoţionante (cf. *In memoriam Dinu Lipatti,* Labor et Fides, Geneva 1970).
34 Hugues Cuénod (n.1902) - tenor elveţian, cu o strălucită carieră internaţională, profesor la Conservatorul din Geneva între 1940 şi 1946. A fost un mare prieten al familiei Lipatti. A făcut înregistrări de muzică veche cu Nadia Boulanger şi a cântat *Melodiile* lui Dinu Lipatti cu Madeleine Lipatti.
35 "Società del Quartetto" - instituţie muzicală naţională, înfiinţată în 1864 la Milano.
36 Jacques Chapuis (n.1906) - pianist - a fost elevul lui Dinu Lipatti la Conservatorul din Geneva între 1945 şi 1949. Între 1964 şi 1976 a fost directorul Conservatorului Jurasian din Delémont (Elveţia), în 1968 a fondat Societatea Internaţională de Educaţie Muzicală "Willems", al cărei preşedintre este şi în prezent, fiind de asemenea fondator şi preşedinte al Secţiunii franceze EPTA (European Piano Teachers Ass.) şi co-fondator al "Jeunesses Musicales" din Elveţia. A făcut o remarcabilă carieră pedagogică şi este în prezent profesor la Lyon. Amintirile sale despre Dinu Lipatti sunt deosebit de pertinente şi emoţionante (cf. *Hommage à Dinu Lipatti,* op. cit., sau filmul documentar al Televiziunii Române, regizor Florica Gheorghescu, 1996).
37 Théodor Stravinski (1907) - pictor, fiul lui Igor Stravinski.
38 Henri Gagnebin (1886-1977), compozitor elveţian, a fost directorul Conservatorului din Geneva în perioada în care Dinu Lipatti a trăit în Elveţia. Este printre primii muzicieni elveţieni care a intuit marele talent al pianistului român, sprijinindu-l în repetate rânduri. Imediat după sosirea lui la Geneva, Gagnebin i-a propus postul de profesor de pian la "cursul superior de virtuozitate" şi s-a luptat cu consiliul profesoral şi cu autorităţile elveţiene pentru a obţine toate aprobările. Tot Henri Gagnebin a avut iniţiativa unei substanţiale subvenţii publice acordate lui Dinu Lipatti în 1949, împreună cu un Album cuprinzând semnăturile celor care au contribuit.

39 În luna iunie 1950 familia Lipatti s-a mutat la Chêne-Bourg, o suburbie a Genevei, într-o mică vilă oferită de nişte buni prieteni, înconjurată de o mare grădină care l-a încântat pe Dinu. Astăzi pe locul acestei case – ultimul domiciliu al artistului – se află un cartier de mici blocuri înconjurate de verdeaţă, numit Parc Dinu Lipatti.

40 Este vorba de botezul fiicei lui Igor Markevitch, Allegra, pentru care Dinu Lipatti a fost solicitat ca naş. Botezul a avut loc la 23 iulie în casa din Chêne-Bourg, unde Nadia Boulanger a locuit câteva zile cu această ocazie.

41 Concertul de la Lucerna a fost ultima apariţie a lui Dinu Lipatti cu orchestra. În cadrul cunoscutului festival estival el a interpretat la 23 august, în sala Kunsthaus, *Concertul pentru pian şi orchestră în do major, K.V. 467*, de Mozart, cu propriile sale cadenţe, acompaniat de Herbert von Karajan. O înregistrare de amator a concertului a fost publicată de casa Columbia în 1961, apoi reimprimată pe compact disc în 1988.

42 Proiectul cursurilor de interpretare împreună cu Nadia Boulanger, la care Dinu Lipatti ţinea cu tot entuziasmul, nu a putut, bineînţeles, să fie realizat. Iată, spre documentare, textul scrisorii adresate de Dinu Lipatti directorului Henri Gagnebin la 11 septembrie 1950:

Monsieur le Directeur,

Après deux ans de maladie, il m'est permis aujourd'hui d'espérer, sinon la guérison totale, du moins une grande amélioration de ma santé, grâce au dévouement admirable de mes médecins genevois, me permettant ainsi la possibilité de reprendre une partie de mon activité musicale.

En quittant, bien à regret, les classes régulières d'enseignement du Conservatoire de Genève, en février 1949, je vous avais promis de rester néanmoins fidèle en tant que pédagogue à la maison illustre qui, durant ces dernières années – et grâce à votre bonté – m'avait si chaleureusement accueilli, en vous suggérant de donner de temps en temps, et pour une période limitée, un cours d'interprétation publique dans les murs de votre institution. Je considère le moment venu de vous en reparler, d'autant plus qu'un fait d'une importance artistique primordiale est intervenu au sujet de notre projet commun.

Il s'agit d'un privilège artistique dont jamais je n'aurais osé envisager l'éventualité si, par bonheur pour moi, je n'avais bénéficié, durant la formation musicale parisienne, de l'enseignement prodigieux d'une des plus remarquables personalités de notre temps.

Il est question, vous l'avez deviné, de Nadia Boulanger, à laquelle je dois tant et qui, avec sa grâce habituelle, a bien voulu consentir à m'accorder l'insigne honneur de présider et collaborer au cours dont j'envisage la réalisation chez vous.

Je n'ai pas besoin de vous décrire combien, artistiquement, musicalement et techniquement, cette collaboration me semble hautement significative – pour vous et pour moi –, sachant l'admiration que vous avez pour Nadia Boulanger. Je veux simplement vous attirer l'attention sur le point de vue "intérêt de l'élève et du public" sur ce que ce projet pourrait comporter d'heureux au cas ou il se réaliserait.

Car il me semble merveilleux de penser qu'une personalité comme Nadia Boulanger puisse faire bénéficier la jeunesse et le public genevois de son énorme érudition, remplaçant ainsi – et combien prodigieusement – les pauvres considérations d'ordre esthétique et musical que moi-même j'aurais dû faire si ce cours devait avoir lieu à moi tout seul.

Ainsi, avec l'autorisation de Nadia Boulanger, j'ai envisagé un projet dont je vous soumets aujourd'hui une copie et dont la période se placerait, de commun accord, environ du 10 au 20 avril 195l.

J'espère pouvoir de cette manière répondre à votre voeux et, dans l'attente de votre acceptation, je vous prie de croire, Monsieur le Directeur, à l'expression de mes très dévoués et respectueux sentiments

Dinu Lipatti

Détails et suggestions sur la réalisation pratique du
Cours d'Interprétation Nadia Boulanger Dinu Lipatti

Les cinq cours seront publiques et auront lieu dans la grande salle du Conservatoire.

Il y aura une séance environ tous les deux jours.

Environ 12 à 15 élèves-exécutants, choisis préalablement par Dinu Lipatti en la présence de Monsieur Henri Gagnebin, dans un bref examen éliminatoire, qui devra avoir lieu quelques jours avant le premier cours et pendant lequel devront se décider le choix et la répartition des oeuvres par raport aux noms et au nombre des candidats.

Pour l'accompagnement au second piano des Concertos de Beethoven et Bartok, Madeleine Lipatti prétera son concours.

La présence de **tous** les élèves-exécutants sur le podium sera obligatoire pendant toute la durée des cinq cours. Chaque élève-exécutant devra se présenter avec le cahier de l'oeuvre interprétée.

Le cours se déroulera de la manière suivante:

1). Exposé de Mademoiselle Nadia Boulanger

a) Considérations générales

b) Commentaires d'ordre esthétique, artistique et technique des oeuvres inscrites au programme du jour.

2). Exécution des oeuvres par les élèves.

3). Bref commentaire pianistique par Dinu Lipatti sur l'exécution entendue.

4). Exécution par Dinu Lipatti des mêmes oeuvres (totale ou partielle, selon les circonstances).

ORGANISATION FINANCIERE

Entrée à prix unique: 1) Public 5 frs. 2) Elèves 3 frs.

Abonnement pour les cinq cours: 1) Public 22 frs. 2) Elèves 12 frs.

La taxe d'inscription par élève-exécutant, payable au moins une semaine avant le premier cours, sera de 40 frs. par oeuvre ou groupe d'oeuvres et par élève, étant entendu que l'élève-exécutant bénéficiera ainsi gratuitement de l'enseignement des autre cours où il ne joue pas.

Répartition de la recette: 75% pour les professeurs, 25% pour le Conservatoire.

Une publicité abondante sera faite très à l'avance, afin de toucher tous les milieux suisse et étrangers.

Deux bons pianos devront se trouver sur le podium en permanence. Il sera clairement spécifié que les portes de la salle seront fermées une fois le cours commencé, afin de n'introduire aucun élément de distraction dans le public.

43 Este vorba de lucrarea lui Igor Stravinski *Le sacre du printemps* (1913).

44 Ultima scrisoare, cu o săptămână înainte de a muri. Dinu Lipatti e conştient de gravitatea situaţiei, dar încearcă să nu piardă speranţa. E adevărat că maladia lui Hodkin era aproape eradicată, în urma tratamentului, dar organismul ajunsese prea slăbit şi lipsit de mijloacele naturale de apărare. Cauza decesului lui Dinu Lipatti la 2 decembrie 1950 a fost o septicemie şi nu maladia sa de fond, limfogranulomatoza malignă. În ceea ce priveşte aluzia lui Dinu Lipatti la faptul că într-o seară s-a precipitat la pian, e vorba de ultima dată când marele artist, foarte bolnav, a coborât cu greu din camera sa în salonul casei pentru a-şi lua rămas bun de la instrumentul său. Madeleine Lipatti descrie cu nespusă emoţie momentul în care l-a surprins cântând primul *Preludiu* de Chopin, apoi mişcarea lentă a *Pastoralei* de J.S. Bach, transcrisă de el în august 1950 după originalul pentru orgă (cf. *Souvenirs*, în: *In memoriam Dinu Lipatti*, op.cit.)

Octavian Lazăr COSMA

Adelina Patti în turneu la Bucureşti

"Regina inimilor" (**Queen of hearts**) este subtitlul care apare pe coperta volumului impresionant ce poartă numele renumitei cântăreţe italience de operă Adelina Patti, născută în Spania, formată şi lansată la New York. Autorul este John Frederick Cone, cu *Cronologia turneelor* datorată lui Thomas G. Kaufman şi *Discografia* lui William R. Moran; editura este "Amadeus" din Portland (SUA), anul apariţiei - 1993, numărul paginilor - 400. Este un volum admirabil, cu 150 de ilustraţii şi fotografii, inclusiv color, care ne-a determinat să revenim asupra preocupărilor noastre din *Hronicul muzicii româneşti*, volumul IV, menţionat în bibliografia acestei monografii (p.321), pentru ca să vedem ce am scris, cu peste trei decenii în urmă, despre Adelina Patti. În contextul activităţii lirice bucureştene din ultimul pătrar al secolului XIX, este exact ceea ce se cuvenea pentru panoramarea fenomenului propriu vieţii muzicale. Numai că lipsesc datele exacte, cu elementele absolut necesare pentru a cunoaşte şi mai adânc realitatea faptelor.

Nu le-am găsit nici în monografie, unde sunt două paragrafe despre turneul bucureştean, iar în cronologie ceva mai consistent, fapt care ne-a determinat să le verificăm şi confruntăm, mai ales că, raportate la informaţiile oferite din alte centre, turneul în România nu cuprinde nici un nume de interpret. Acesta a reprezentat factorul declanşator al investigaţiilor noastre, menite să lămurească periplul bucureştean al celebrei primadone, cotată, într-o scară ierarhică a valorilor, drept una dintre primele soprane din veacul al XIX-lea.

Biblioteca Academiei Române, Colecţia Stampe

Faptul că muzicologii de peste hotare încep să acorde atenţie şi perimetrului românesc poate fi îmbucurător, însă mereu cu minusuri, deşi sursele de documentare sunt nu numai literatura noastră de specialitate, ci şi materiale de altă provenienţă. Din păcate, scrierile nu sunt complete şi lipsesc prea multe zone, care până la această oră nu au fost tratate exhaustiv de către autorii români. Nu mai insistăm asupra faptului că, şi atunci când oferim ceva, volumul respectiv nu este realizat

cu maximă exigenţă, pentru a epuiza domeniul, punând la dispoziţie toate datele relevante înţelegerii unui moment, unui eveniment, ca şi cariera unui interpret, cu numeroasele colaborări în care a fost implicat. Pentru a ajunge la acest stadiu, sunt necesare reveniri în noi şi noi volume, deci contribuţii numeroase, profilate pe date riguroase.

În stadiul actual al cercetării pe plan universal, se preconizează cărţi cu aparatul ştiinţific total, ceea ce înseamnă informaţii punctuale, cu datele pe care le comportă. Astfel, există o monografie consacrată lui Feodor Şaliapin, unde se reconstituie activitatea sa pe zile, cu ceea ce a făcut sau s-a putut reconstitui, inclusiv cu toţi colaboratorii cu care s-a aflat pe scenă într-un anume spectacol. Despre operele lui G. Verdi s-a publicat o carte în care se dau numai premierele operelor sale pe toate meridianele globului, pe titluri, de la premiera absolută şi până astăzi, cu nominalizarea deţinătorilor rolurilor (principale), ca şi a maeştrilor (mai ales dirijorii). România este destul de bine reprezentată în acest volum, deşi nu prin toate centrele lirice.

Să revenim însă la Adelina Patti, la periplul său bucureştean, neluând în considerare afirmaţiile neoglindite în volumul citat la început, bunăoară că ar fi cântat şi la Timişoara, precum şi la Galaţi. Deci, focalizăm atenţia doar asupra reprezentaţiilor susţinute la Bucureşti, în prima stagiune a trupei **Opera Română**, din cadrul **Teatrului Naţional**, trupă iniţiată şi condusă de George Stephănescu. Probabil, prima ştire că Adelina Patti va întreprinde un turneu la Bucureşti o dă revista muzicală *Doina* (II, 1 octombrie 1885). "Vestita cântăreaţă s-ar fi hotărât să vină şi în Bucureşti, să ne încânte şi pe noi românii, lacomi, mai lacomi decât orice popor, de muzică. Fericită fie ziua aceea!...

Ea, vestita Ea, va veni singură, va trece în rând cu tinerile, timidele noastre voci muzicale; - le va face această favoare, semn de consideraţiune deosebită; le va electriza cu prezenţa ei, cu cântecul ei, le va încălzi, le va înălţa. Va fi o frumoasă amintire din vremuri pentru ai noştri desăvârşiţi artişti..."

Când a sosit în capitala României, reputata artistă avea 42 de ani, aflându-se în floarea carierei extrem de solicitante, turneele ţinându-se lanţ în trei continente: cele două Americi şi Europa. Marile centre culturale se întreceau în a-i oferi onorarii exorbitante, numai şi numai pentru a o putea etala pe scenele teatrelor lor lirice, în cele mai răsunătoare creaţii, alături de somităţile lirice ale timpului. Regi şi împăraţi, prinţi şi nobili, intelectuali şi oameni de afaceri, tinerii, cu toţii se grăbeau să-i acorde patronajul, să-i ofere cadouri scumpe, să o aclame. Este greu de imaginat astăzi preţuirea ce se acorda unei dive, primirile şi onorurile cu care era tratată, sumele enorme ce i se dădeau, consideraţiile şi admiraţiile de care se bucura. Desigur, şi astăzi celebrităţile rămân celebrităţi, fiind tratate ca atare, dar se pare că în timpurile de altădată, când nu putea fi vorba de mijloacele de mediatizare contemporane, chiar dacă presa era pe fază, o somitate artistică se bucura de o preţuire şi o admiraţie ce nu pot fi echivalate astăzi. Când se anunţau

reprezentaţii lirice cu o personalitate de prim plan, interesul pentru evenimentul respectiv era maxim, societatea intra în febra a ceea ce se va petrece, discuţiile, comentariile în cercurile melomanilor şi snobilor fiind întreţinute cu o sumedenie de informaţii asupra persoanei în cauză, inclusiv despre viaţa ei particulară, căci despre harul artistic şi atributele interpretului în cauză curgeau opiniile după fiecare act şi spectacol, rămânând în amintire pentru multă vreme... Cu atât mai mult cu cât Adelina Patti devenise un mit, o legendă vie, vocea sa făcând furori, fiind dublată de valenţe actoriceşti care o făcuseră legendară.

Viaţa Adelinei Patti (10 februarie 1843 - 27 septembrie 1919), din momentul în care părinţii, ambii cântăreţi italieni, au decis s-o îndrepte în aceeaşi branşă, de la debutul precoce la vârsta de opt ani, a fost o continuă succesiune de triumfuri. Pe scenă, la New York, a cunoscut fiorul bucuriilor împlinirii şi farmecul aplauzelor la 16 ani, odată cu interpretarea Luciei din celebra operă a lui G. Donizetti, ca după doi ani să cunoască, pe scena **Covent Gardenului** londonez, consacrarea în *Sonnambula* lui V. Bellini... Au urmat roluri cheie din operele lui Rossini şi Verdi, dar nu numai, concerte nenumărate, apariţii senzaţionale datorate purităţii timbrului vocii sale, extensiei diapazonului, muzicalităţii, agilităţii tehnice, darurilor actoriceşti, frumuseţii sale şi câte altele, ce intră în angrenajul care determină farmecul şi clasa unui interpret liric. A fost o femeie bogată şi curtată, mărturie fiind şi cei trei soţi, ultimul, conte suedez, cu 26 de ani mai tânăr...

Bucureştiul a avut parte de nume prestigioase de muzicieni, cercurile înalte ale societăţii româneşti nu precupeţeau banii pentru a fi la curent cu starurile care eclatau prin măiestria lor. Aşa se explică faptul că de ani buni în capitala României, dar şi anterior, ca şi în cele mai răsărite oraşe, exista trupă de operă italiană, cu nume dintre cele mai sonore. Mai mult, când, în cadrul **Teatrului Naţional,** George Stephănescu izbuteşte, după ani lungi de febrile pregătiri, cu eforturi supraomeneşti, să contureze o echipă autohtonă de artişti de operă şi să o afirme public prin reprezentaţia cu *Linda de Chamounix*, de la 6 mai 1885, reuşeşte să câştige încredere şi, astfel, trupei române i se oferă contractul pentru stagiunea 1885-1886. S-a deschis cu *Lucia de Lammermoor* şi unul dintre momentele strălucitoare ale acestui sezon a fost invitarea celebrei Adelina Patti să participe, în calitate de invitată, la reprezentaţii, ceea ce s-a şi conturat, la cumpăna anilor care marcau această stagiune.

În menţionata carte (la pagina 368), datele turneului Adelinei Patti la Bucureşti sunt:

6 ianuarie 1886 - *Traviata*

9 ianuarie 1886 - *Lucia di Lammermoor*

12 ianuarie 1886 - *Bărbierul din Sevilla*

Nici un nume de cântăreţ, dirijorul de asemenea nu este nominalizat, deşi în alte cazuri sunt pomeniţi. Numai că datele şi informaţiile acestea nu sunt tocmai

exacte. Pe baza unor cercetări se poate demonstra că, la Bucureşti, Adelina Patti a evoluat pe scenă după cum urmează:
25 decembrie 1885/ 6 ianuarie 1886 - *Traviata*
28 decembrie 1885/ 9 ianuarie 1886 - *Lucia di Lammermoor*
31 decembrie 1885/ 12 ianuarie 1886 - Concert
3 ianuarie 1886 - *Traviata*

Inadvertenţele din volumul menţionat privesc numărul manifestărilor, ca şi natura lor. Astfel, nu trei, ci patru: în plus a fost un *Concert*. Apoi, nu s-a cântat, ca al treilea spectacol, *Bărbierul din Sevilla*, care de altfel nici nu figurează în palmaresul trupei lirice române în prima sa stagiune, ci s-a recurs din nou la *Traviata*. Cât priveşte datele calendaristice, s-a recurs la stilul nou, mai ales că era faza de trecere către acesta. Însă nu este lipsit de interes să se ştie că reprezentaţiile bucureştene ale Adelinei Patti s-au dat în cele mai notabile sărbători de iarnă, prima seară a Crăciunului şi în seara Revelionului. Şi Ioan Massoff preia, din documentele **Teatrului Naţional**, prima variantă a turneului, care avea înscris ca a treia reprezentaţie *Bărbierul din Sevilla*.[1]

Desigur, Bucureştiul era în ultimii ani ai veacului al XIX-lea o capitală cu o intensă viaţă culturală, ce dispunea de stagiuni ale **Operei Italiene**, fie şi pe scena **Teatrului cel Mare, Teatrului Naţional**, guvernul oferind anual o sumă considerabilă pentru menţinerea acestui tip de manifestare, atât de preţuit în marile centre. Ca atare, nu surprinde faptul că una dintre cele mai reputate soprane înscrie în itinerarul său, în toamna anului 1885, după Manchester, Antwerp, Amsterdam, Budapesta, Viena, Praga şi Bucureştiul, după care au urmat Paris, Nisa, Barcelona, Valencia, Lisabona, Londra...

Adelina Patti a sosit la Bucureşti în seara de 23 decembrie 1885, însoţită de o armată de ajutoare, medic, croitorese, bucătari, cameriste, impresar, paznici, ca şi tenorul Ernest Nicolini, cu care cânta din 1872, ce devenise între timp al doilea ei soţ. Deci, o întreagă echipă care a ocupat o bună parte a Hotelului de lux "Bulevard". Era o iarnă geroasă şi cântăreaţa nu a riscat să părăsească hotelul, să iasă din cameră. George Stephănescu a întâmpinat-o la gară, unde au apărut numeroşi italieni stabiliţi la Bucureşti, inclusiv compozitorul şi dirijorul Benedetto Franchetti, pe care muzicianul român îl menţionează atunci când îşi scrie amintirile despre spectacolele renumitei dive.[2] Evident, primire călduroasă, saluturi, bucureştenii care au întâmpinat-o, artiştii participanţi la reprezentaţii au fost foarte impresionaţi de modestia şi jovialitatea artistei, care însă păstra o anume distanţă, semn nu numai al distincţiei, dar şi al atitudinii neîncrezătoare în potenţialul trupei, despre care nu prea ştia multe... Artista, urcată într-o sanie, a fost condusă cu facle...

Mai era un motiv al distanţării artistei, primirea făcută la gară. De obicei, cortegiile şi întâmpinările zgomotoase n-o deranjau. Numai că ceruse impresarului Schürmann (a se vedea şi volumul acestuia *Les Etoiles en voyage*, Paris, 1893, p.45-50) să nu fie pe peron lume multă, doar personalităţi oficiale şi diplomaţi, deoarece era prea frig. Ori, au salutat-o numeroase persoane, ceea ce a intrigat-o;

au fost cam 60 de bărbaţi îmbrăcaţi în uniforme, cu aceleaşi cravate, membrii aduşi de comunitatea italiană, fapt care a determinat-o să-l apostrofeze pe impresar.

În amintirile acestuia se mai reţine incidentul din timpul reprezentaţiei cu *Lucia di Lammermoor*, asupra căruia vom reveni... Cum a fost posibil ca un autor-impresar să nu ofere nici un nume de artist cu care a apărut pe scenă marea cântăreaţă? Aceleaşi momente nesemnificative sunt reluate şi în volumul datorat lui John Frederick Cone.

Se cunoştea bine cariera celebrei cântăreţe, unii bucureşteni asistaseră la spectacolele sale din străinătate şi presa furnizase informaţii despre performanţele şi succesele sale răsunătoare, cu mult timp înaintea venirii în România. Prezentarea artistei făcută de către ziarul **Universul**, preluând surse nedezvăluite, este de real interes. După datele biografice, anonimul autor prezintă astfel artista:

"... Patti este o figură gingaşă, subţire, sveltă ca o silfidă gata să-şi ia sborul; are ochi foarte negri, ca şi părul, care fac să-i reiasă mult faţa sa albă.

Cât în privinţa cântăreţei, dacă cuvintele cu care de obicei ne exprimăm cugetările, şi dacă cugetările chiar ar prezenta gradaţiile aproape nesimţite ale gamei vocale, numai într-acest caz ar putea spune ceva potrivit pentru dânsa.

Glasul întins pe mai bine de două octave pleacă de la un si grav şi ajunge la mi bemol acut, străbătând gravele cromatice (în tot douăzeci şi opt de note), cu un timbru limpede şi egal şi cu o fusiune admirabilă a registrelor, aşa încât este omogen catifelat suav.

Organul fonetic al Adelinei Patti, mai mult decât de o intensitate extraordinară, are o expresiune singulară şi o splendoare fenomenală prin bogăţia **armonicelor** sale sau nuanţelor concomitente.

Biblioteca Academiei Române, Colecţia Stampe

Este un organ minunat de flexibil; notele de egalitate reies ca nişte perle albe pe catifeaua neagră. Uşurinţa lor fu comparată poetic cu baterea din aripi a unei păsări în azurul vast al cerului şi iuţeala lor cu o ploaie luminată de soare.

Patti, înzestrată cu mare talent, cu cântul ei admirabil colorat, poate să armonizeze toate stilurile: de la Zerlina la Violetta, de la Rosina la Margherita."[3]

Evident, în seara sosirii la Bucureşti, conform ziarului **Românul**, celebrei artiste i s-a organizat "o ovaţiune", de către... "mai mulţi domni - probabil fanatici melomani"[4]... Şi **Naţiunea** anunţă sosirea "celebrei cântăreţe", care... "a fost

primită cu ovaţiuni la gară: un conduct de facle a însoţit-o până la hotelul la care a descins". Există în această notiţă o eroare, informându-se cititorii corect că apare în *Traviata*, numai că "rolul baritonului îl va ţine d-l Nicolini, actualul ei soţ", ceea ce nu corespunde adevărului, Ernest Nicolini fiind tenor, ca atare respectivul rol nu-l putea aborda.[5]

Prezenţa artistei se anunţase cu trei săptămâni înaintea primei reprezentaţii. George Stephănescu relatează că fusese sfătuit să nu rişte confruntarea cu capricioasa solistă, fiind cunoscută pentru afrontul adus unor personalităţi dacă nu-i convenea ceva... "La Budapesta a oprit orchestra în mijlocul spectacolului"... Maestrul arată că nu putea proceda astfel. "Angajat al **Teatrului Naţional** tocmai pentru reprezentaţii cu muzică, nu puteam dezerta de la postul meu"... Apoi mai invocă un motiv: "...deşi mă cuprinsese o oarecare teamă",... avea responsabilitatea laturii artistice,... "căci toţi cântăreţii fiind elevii mei, orice s-ar fi întâmplat, vinovatul era să fiu eu, numai eu singur"...

George Stephănescu, după ce a făcut cunoştinţă cu Adelina Patti, pe peronul gării, şi după ce i-a oferit un buchet de flori, a primit invitaţia să se prezinte, cu partitura, a doua zi, la 10 dimineaţa, la hotel, "ca să repet". A fost întâmpinat de Ernest Nicolini şi imediat şi-a făcut şi marea cântăreaţă apariţia, impresionându-l pe George Stephănescu prin simplitatea şi modestia sa... "O vedeam înaintea mea şi nu-mi venea să cred; femeia asta foarte modest îmbrăcată, asta era oare Patti? Patti, care când se ducea la Petersburg i se punea la dispoziţie trenul imperial? Patti, la care se închină toată lumea din Europa şi America, pe care o acoperă cu flori rare, cu briliante, cu diamante? În loc de o cântăreaţa mândră, arogantă, pe care ne-o descriu alţii, văzui, din contra, o femeie fără pretenţii, îmbrăcată într-o rochie neagră, ca o simplă burgheză."

De fapt, George Stephănescu fusese invitat de către Adelina Patti ca să-l testeze, să-i cunoască profesionalitatea, căci altceva nu putea fi, devreme ce, după ce artista i-a înmânat partitura proprie a *Traviatei*, i-a cerut să se aşeze la pian şi să cânte momentele cheie ale operei, unde soprana deţinea partida, ca să cunoască tempii pe care-i lua dirijorul. Soprana nu a emis nici un sunet, declarându-se satisfăcută. Mai mult, a doua zi era programată repetiţia cu întreg personalul artistic, cu orchestra, care s-a desfăşurat fără participarea artistei, care a anunţat că va intra direct în spectacol spre stupefacţia tuturora, căci nu numai că doreau s-o vadă în rol şi s-o audă, dar ştiau că o asemenea practică este în uzanţa tuturor artiştilor şi teatrelor. Adelina Patti însă se menaja, fiind prea sigură pe arta sa. Aceasta, desigur, a sporit tensiunea şi făcea ca nervii partenerilor să fie încordaţi la maximum...

Nu trebuie scăpat din vedere ceea ce George Stephănescu îşi aminteşte, reacţia celor din teatru, cărora, desigur, li se comunicaseră dorinţele artistei invitate: "... toţi încremeniseră, mai cu seamă bieţii cântăreţii mei, cari erau în primul lor an de operă"...

Se cere accentuat faptul că trupa română de operă fusese lansată la 6 mai 1885, după îndelungi pregătiri, susţinând spectacolele în limba română şi e de prisos să subliniem că era alcătuită din artişti români.

Aşadar, primul spectacol, *Traviata*, la 25 decembrie 1885, a avut următoarea distribuţie:

Violetta Valery - Adelina Patti
Flora Bervoix - Elena Mateescu
Anina - d-ra S. Lacser
Alfred Germont - Grigore Gabrielescu
George Germont - Constantin Cairetti
Gaston - Dumitru Raşianuarie
Baronul Dophol - I. Simionescu
Marchizul D'Obigni - G. Zamboni
Marchizul Grenville - Dimitrie Teodorescu
Iosif - D. Ştefănescu
Un comisar - Constantin Niculescu

George Stephănescu relatează că reprezentaţia începea la 20,30, Adelina Patti sosind la teatru la 19, urmată "... de suita de madame şi cameriste, cu bijuteriile în două mari casete, însoţită fiind şi de doi comisari de poliţie". Primit în cabină înaintea atacării primelor sunete, G. Stephănescu a constatat starea artistei, "...foarte nervoasă, agitându-se de colo până colo". Motivul? Spus de artistă: "...astă seară cânt înaintea unui public nou, necunoscut mie şi nu ştiu cum o să mă primească"...

Atmosfera dinaintea spectacolului a fost una de zile mari şi pentru numerosul public, şi pentru artişti, ziarele, cronicile făcând demonstraţia acestei stări de febrilitate, de încărcătură neobişnuită, proprie marilor sărbători. Iată ce se putea citi în **Voinţa Naţională**: ..."De pe la 5 1/2 ore seara lumea a început a se grămădi în piaţa teatrului; intrarea la galerie mai cu seamă era obiectul asalturilor celor mai violente; ca într-o adevărată luptă au fost răniţi şi contorsionaţi; poliţia numai cu mare greutate a putut să menţină ordinea.

Bilete de stal nu se mai găseau, nici cu preţuri îndoite sau întreite; mai rămăseseră câteva locuri în loje şi bilete la galerie.

Când s-au deschis porţile a fost o adevărată erupţie: îmbulzeală, călcări pe picioare, ghionturi, ţipete, nimic n-au lipsit.

În loji şi parter, tot ce Bucureştii au mai ales.

La ora 8,30 s-a ridicat cortina, intrarea d-nei Patti a fost salutată cu o întreită salvă de aplauze. Celebra cântăreaţă purta în actul I o rochie făcută la Francone în Viena şi care costa nu mai puţin de 8000 lei"... [6]

Sunt şi alte opinii, al căror consens concordă în privinţa caracterului cu totul neobişnuit al reprezentaţiei în care "diva" apărea pentru întâia oară în faţa publicului bucureştean. "... Patti provoacă la noi" – se scria în **Românul** [7] -, "ca şi în America, ca şi la Viena, un moment artistic de felul căruia Bucureştiul numără puţine în fastele frumoaselor arte". Autorităţile au luat măsuri speciale, dovadă fiind

numărul jandarmilor, "... de s-ar fi crezut că un Ţar al Rusiei vine la Teatru. Momentul artistic şi-a avut şi partea lui poliţienească,... după cererea divei artiste...

Patti de temea că să nu se întâmple nenorocirile de la Stockholm, dărâmarea unei case sub greutatea unui public care venise să aplaude pe diva Nilsson...

În sală, electricitatea îndoită răspândea o lumină de cele mai bogate, aur şi diamante, trandafiri şi fracuri, doamnele fără pălării, ca la premiera *Luciei.*

Artiştii orchestrei, cu d. Stephănescu în cap, erau în ţinută de sărbătoare, d. Stephănescu conducea cu bagheta de abanos pe care nu o scoate din toc decât la ocaziuni solemne"...

Şi o altă opinie, din acelaşi cotidian, face dovada manifestărilor ieşite din comun.[8] "...Evenimentul artistic ce tot Bucureştiul elegant, diletant, curios ori ambiţios aşteaptă cu nerăbdare de câtva timp s-a petrecut... dinaintea unei săli splendide"... După ce primadona este copleşită cu adjective precum "celebra... cantatrice cu o asemenea renume...", se fac referiri la cadrul şi reacţia celor aflaţi în sală. "... Publicul nostru, care nu mi-a părut a fi destul de surprins de vocea cântăreţei,... i-a făcut o ovaţiune neştiută pentru maniera cum a jucat seara din urmă"...

Anonimul cronicar al revistei **Doina** prezintă turneul din punctul de vedere al celor aflaţi pe scenă. "A descrie emoţiunea febrilă a celor din faţa cortinei, cât şi a celor de după cortină, ar fi un lucru tot atât de dificil cât e de dificil a te sili să faci pe cineva să înţeleagă prin cuvinte... impresiunea neştearsă ce-ţi lasă audiţiunea unei voci extraordinare...

Un public ales ocupa toate locurile teatrului nostru, şi pe feţele tuturor lesne se putea citi impacienţa cu care aştepta apariţiunea pe scenă a acestui fenomen ce se numeşte pe scurt şi simplu Patti. Dincolo de rampă, după cortină, Gabrielescu, Cairetti, Teodorescu, emoţionaţi, dar siguri pe dânşii, aşteptau momentul când, alături de aceea pe care a consacrat-o o lume întreagă ca cea mai mare dintre

Biblioteca Academiei Române, Colecţia Stampe

toate artistele lirice, să-şi consfinţească şi ei talentul pe care de multe ori publicul înainte li-l recunoscuse.

Căci, în adevăr, cum se prezenta pentru dânşii situaţia, însărcinarea lor nu era tocmai uşor de dus la capăt: trebuiau să cânte cu prima celebritate a lumii, **fără repetiţiune**; şi aceia care înţeleg ceea ce însemnează importanţa acestui cuvânt pot înţelege asemenea că trebuie să fie cineva bun musicant, desăvârşit artist, pentru a face faţă cerinţelor ce i se impun în executarea unei partiţiuni, în care cel ce ţine principalul rol nu face repetiţiune.

Şi dacă Gabrielescu, Cairetti, Teodorescu fără repetiţiuni, cum am zis, nu numai că nu au făcut greşeli de execuţie, dar ne-au dat o *Traviată* mai bine executată ca totdeauna, cui revine oare meritul, dacă nu maestrului Stephănescu, căruia i-au fost suficiente însemnările d-nei Patti pe partitură, pentru a-şi asuma greaua sarcină de a duce la bun capăt o asemenea reprezentaţiune?... Trebuie deci să-i fim recunoscători pe de o parte, iar pe de alta să ne mândrim cu dânsul în faţa străinilor care credeau că în ţara noastră diriginţi în toate ramurile trebuie luaţi din rândul lor"...

Cum a fost spectacolul cu *Traviata*? Cum s-a prezentat Adelina Patti? Dar interpreţii români? - iată întrebări la care nu se poate răspunde decât prin mărturiile-cronicile martorilor la respectivul eveniment... "Patti a cântat *Traviata*. Ce să mai spunem încă" - scria Mihai Văcărescu, alias Claymoor - "de această minunată artistă care, după aproape un sfert de secol, vrăjeşte, copleşeşte şi încântă cele două emisfere? Toată lumea e de acord că Patti e una din cele mai valoroase cântăreţe a secolului şi că toate marile capitale o aplaudă." Criticul ziarului **L'Indépendance roumaine** o mai văzuse în 1865 şi în 1876, probabil la Paris, şi declară că preferă pe Adelina Patti cea de la Bucureşti. "... Intonaţia d-nei Patti e un adevărat diapazon. Nici o oscilaţie a vocii. Fiecare notă e rotundă, plină, completă. Trilurile rotunde şi de o egalitate perfectă...

Trupa noastră de operă a secondat-o bine pe doamna Patti. Tenorul Gabrielescu s-a distins, căci şi-a susţinut foarte bine partida...

În mare, prezentarea acestui spectacol cu *Traviata* va fi înscrisă cu litere de aur în analele vieţii noastre teatrale. Această n-a fost o sală de teatru, ci o sală de sărbătoare."[9]

Claymoor a reuşit să realizeze două interviuri cu Adelina Patti[10], ce nu comportă impresii şi destăinuiri de natură particulară, însă, ca moment în sine, se cer evidenţiate.

"... Nu mai avem nevoie să vorbim de glasul d-nei Patti" - se citea în **Voinţa Naţională**, deja citată. "Cine n-a auzit-o, nu-şi poate face o idee de perfecţiunea la care poate ajunge arta cântului: sunetele sunt de o puritate şi o dulceaţă care te uimeşte"... Din nou s-a remarcat toaleta artistei, în actul secund purta briliante de 1800000 lei, din vremea respectivă... "În actul IV d-na Patti a produs un efect neauzit. În scena morţii a dovedit că nu e numai cântăreaţă inegalabilă, ci şi o artistă dramatică desăvârşită." Nu se scapă detaliul că după fiecare act a fost rechemată... "de vre-o şapte ori"...

Cronicarul **Românului** se întreabă cum au cântat "ai noştri? Eh! Ai noştrei... au adeverit încă odată românul proverb: totul e cu puţinţă la Dumnezeu şi în Ţara Românească.

Nici Patti, nici faima ei, nici diamantele, bogatele costume şi acele funde în pietre scumpe ce avea la pantofi legate, ... nici sala nu au oprit pe Gabrielescu de a şi-l cânta pe Alfredo întocmai cu aceleaşi calităţi cu care cântă totdeauna pe scena **Teatrului Naţional** şi în amvonul de la **Domniţa Bălaşa**." Altfel spus, G. Gabrielescu a cântat ca un tenor italian de clasă, în pauză pretutindeni se puteau auzi adjective la adresa lui... "Bravo Gabrielescu"... La fel au fost elogiaţi C. Cairetti şi Iosefina Mateescu.

..."Între acte, Diva a chemat pe d. Stephănescu pe scenă pentru a-l felicita atât pentru orchestră cât şi pentru coruri. Mulţumită limbei române, Patti urmărea libretul cu mare uşurinţă... Ochii ei adânci ca marea şi superbele-i sprincene vibrau îndată ce cuvintele ieşeau din gura celorlalţi actori."

Finalmente, prima reprezentaţie a trupei **Opera Română** este astfel privită: Patti, ... "care a revoluţionat două lumi cu glasul ei, care a putut produce la Bursa muzicală a primadonelor nişte speculaţiuni financiare de o intensitate ne mai pomenită, care a făcut fanatism pretutindeni, la mormonii Americii şi la zeflemiştii de odinioară ai Parisului - vine să ceară consacrarea artistică pe malurile Dâmboviţei.

Prin urmare, ce ar mai servi rezervele noastre? Patti e Patti!" - încheie Lyonel.

Tot în **Românul**, din 11-12 ianuarie 1886, aprecierile formulate la adresa interpreţilor sunt de natură să confere credibilitate valenţelor lor artistice... "Trupa română cântătoare care a fost chemată la onoarea să dea replica marei artiste, s-a purtat foarte înţelepţeşte şi n-a contrariat, afară de câteva excepţiuni şi acestea din lipsa unei înţelegeri prealabile. Dl. Gabrielescu a fost chiar felicitat de dânsa dinaintea publicului.

Această distincţiune îşi are preţul ei pentru tânărul tenor şi nu voi să o micşorez, analizând aici sentimentele ce au dictat-o, dar de ce îl voi felicita mai mult e că caută să închiză şi să coloreze mai mult vocea şi că vrea, în fine, să se lase de deplorabilă apucătură ce a luat de a cânta totdeauna deschis, mijloc sigur de a ajunge la o inevitabilă şi apropiată pierdere a vocii.

De aceea, ce-l voi felicita este pentru modul cu care, ca bun muzicant, a ştiut să ghicească şi să secondeze pe redutabila-i parteneră."

Cu sentimentul inutilului, căci totul despre Adelina Patti se considera că deja s-a spus, cronicarul ziarului **Epoca**, motivându-şi poziţia, oferă ceva în plus... "Despre dânsa a mai face aprecieri, deosebind ceea ce are mare de ceea ce au celelalte cântăreţe, ni se pare o zădărnicie. După criticii muzicali, vocile extraordinare de azi sunt Viardot (Pauline Garcia - **n.n.**) Nilsson (Christine - **n.n.**) şi Patti...

Viardot, celebra profesoară de canto din Paris, nu mai cântă - Nilsson e rivala Adelinei Patti; ca volum şi forţă Nilsson e superioară, ca interpretare şi delicateţe Patti a izbutit să treacă ca cea dintâi cântăreaţă a lumii.

A spune cum, în seara de Crăciun, Patti a fermecat sala teatrului, ce calităţi are vocea sa şi cum adesea-ţi lasă impresia unui instrument necunoscut pe lume ar fi a mări numărul banalităţilor"...

Şi, pentru a fi mai relevant, cronicarul preferă să reproducă impresiile unor spectatori.

"... Patti de-acum 15 ani a pierdut enorm ca voce, dar a rămas artistă întreagă...

E ciudat cum joacă de bine cântând...

N-am crezut niciodată că vocea omenească poate ajunge la efectele vioarei şi ale pianului; când lega o notă de alta sau când deşiră repede o serie de note separate şi scurtate.

Încheierea tuturor impresiilor e că Patti a fost primită de la primele note într-un adevărat triumf." [11]

Cronicarul revistei **Doina** crede că *Traviata* ... "a fost cântată aşa cum Verdi numai a visat-o.

Cum a cântat Patti?... Ce fel de voce are?... Ce fel de *Traviata* ne-a dat?... Aş putea într-un singur cuvânt să scap de aceste trei foarte grele întrebări: **perfect**; căci, în adevăr, nu oare perfectă se numeşte artista care face din auditoriul său tot ce vrea? ... Fie prin meşteşugirea cântului, fie prin intenţiunea ce da vocei sale îngereşti, fie prin expresiunea figurei sale luminată de doi ochi negri ca două diamante lucitoare, Patti transmitea auditoriului impresiunile Violettei şi-l făcea să se bucure sau să sufere de fericirea sau de întristarea sa. S-a identificat cu idealul avut în faţă de Dumas-fiul, a interpretat cu atâta sentiment acea muzică melodioasă şi plină de idei melancolice, triste uneori, ce la fiecare pagină abundă în *Traviata*, încât, desigur, este aproape imposibil a se putea închipui ceva mai aproape de perfectul ideal.

Aş putea însă găsi adevărata expresiune a impresiunilor ce lasă acest fenomen?...

Ai noştri, Gabrielescu şi Cairetti, s-au arătat la înălţime... Celebra divă a fost surprinsă că în Bucureşti se pot găsi artişti care să ştie cânta cum fac ai noştri, mult mai bine decât în oraşe cu reputaţiuni stabilite şi cu un trecut artistic de câteva decenii; ea a fost încântată de modul cum s-au ţinut reprezentaţiunile şi în nenumărate rânduri a arătat mulţumirile sale maestrului Stephănescu."

Desigur, cele mai autorizate opinii despre renumita soprană care a apărut în spectacolele trupei **Opera Română** - Societatea Dramatică, le datorăm lui George Stephănescu.[12] În *Traviata,* ţine să sublinieze, patru interpreţi "erau debutanţi". Apoi, referindu-se la "instituţiune", la trupa sa, afirmă... "care abia luase fiinţă". Deci, nici vorbă să avem companie lirică de operă română, ca entitate robustă, anterior. Ideea, G. Stephănescu o mai fixează o dată, redând reacţia Adelinei Patti când i-a spus despre trupă că abia fusese edificată. "Întrebându-mă

de câţi ani aveam o trupă de operă, şi spunându-i că suntem în primul an, a rămas foarte mirată"...

După ce George Stephănescu subliniază semnificaţia acestor reprezentaţii, preţurile exorbitante de intrare, atmosfera din sânul trupei, al orchestrei, condusă de Ludovic Wiest în calitate de concertmaestru, ca şi relaţia de colaborare care s-a creat între artiştii indigeni şi Adelina Patti, ce a avut cuvinte de încurajare pentru fiecare, dirijorul se lasă dus de fluxul amintirilor...

"... Dela apariţia ei pe scenă şi dela primele note emise, ea electrizează toată sala, prin calitatea vocei sale. După **brindizi** şi **aria cea mare**, la fine, când atacă un tril lung şi nuanţat, fu un adevărat delir în public: aplauze, strigăte care ţinură poate un sfert de oră; doamnele - lucru nemaipomenit la noi - sculate în picioare, aplaudau frenetic. De aci înainte nu mai avui nici o teamă, mă convinsesem că aveam a face nu numai cu o cântăreaţă extraordinară, dar şi cu o muziciană înnăscută.

Când am intrat în foaierul orchestrei, ne felicitam unii pe alţii şi toţi erau entuziasmaţi şi mândri că am avut norocul să acompaniem o astfel de minune...

Restul operei a mers şi mai bine, căci dispăruse emoţiunea, iar în ultimul act, când moare Violetta, a făcut tot ultimul recitativ în faţa publicului, ridicându-se încet pe fotoliu, şi din ce în ce mai tare, până ce, dând un **si bemol**, fortissimo, a căzut pe fotoliu.

Impresiunea a fost aşa de adâncă, încât publicul a uitat, un moment, să aplaude, făcând apoi nişte ovaţii care nu se mai sfârşeau.

Mărturisesc că am văzut multe celebrităţi şi în drama asta şi în operă, dar Patti le întrecea pe toate. Când, după atacarea acelui **si bemol** fortissimo întrerupt brusc, cădea pe fotoliu, în ambii obraji i se făceau nişte afundături ce-i dădeau aspectul unui cadavru. Eu, care eram aproape de dânsa, când am văzut aceasta, am fost aşa de mişcat, că mi-a căzut bagheta din mână şi câteva secunde orchestra a mers singură."...

Grigore Gabrielescu, în articolele evocatoare din revista **Muzica** (1908-1909), republicate într-o cărticică tipărită la Craiova, sub titlul *Adelina Patti la Bucureşti. Din memoriile unui tenor*, oferă şi alte elemente. Astfel, arată că atunci când s-a conturat perspectiva invitării Adelinei Patti să apară pe scena **Teatrului Naţional** în compania proaspetei trupe române de operă, duşmanii întreprinderii lui George Stephănescu au acţionat, conturând o atmosferă nefavorabilă. "Deja aflase noutăţi îngrijorătoare, cu privire la aptitudinile artiştilor din Bucureşti. **Prietenii sinceri** ai încercării patriotice **avuseseră grija** de a-i scrie, făcându-i cunoscut că trupa română ar fi o ceată de **ageamii**. Între acei prieteni, cel mai drăguţ era bătrânul Franchetti, fost impresar de trupe de al cincilea ordin"...

Prudentă, Adelina Patti a trimis la Bucureşti pe secretarul ei să se informeze şi ceea ce a auzit n-a fost în beneficiul trupei române... Ca atare, n-a reziliat contractul, însă a devenit reticentă, fiindu-i teamă... "de un fiasco pricinuit de insuficienţa artiştilor cari aveau s-o secondeze"...

Acesta ar fi fost şi motivul pentru care n-a acceptat să vină la repetiţie, însă metoda aceasta îi era foarte caracteristică. Tot aici se află explicaţiile salturilor cerute în întâlnirea cu George Stephănescu, asupra cărora ar fi revenit după primul antract, când s-a convins că nu era cazul să nu se cânte partitura în întregime...

Distribuţia în *Lucia di Lammermoor* arăta astfel:

Lord Enric Asthon - Constantin Cairetti
Lucia - Adelina Patti
Sir Edgardo - Ioan Dimitrescu (Demetrescu, pe afiş)
Lord Arthur - Ştefan Raşianu
Raimond - Dimitrie Teodorescu
Alisa - V. Almăjanu
Normano - Ion Băjenaru

Este interesant de menţionat că, după actul secund, se prezenta *Fantazie de balet*, compusă de A. Rossi.

Relatările asupra acestui al doilea spectacol se întrec în a descoperi secretele, atributele artei Adelinei Patti. Reuşeşte destul de convingător cel ce semna în **Voinţa Naţională** cu Fée, într-un amplu material ce semnalează, cu fior, detaliile premergătoare ridicării cortinei, asupra cărora nu zăbovim.

"... Sâmbătă seara, a doua reprezentaţiune dată de D-na Adelina Patti, ca şi la cea dintâi, tot Bucureştiul părea că este în delir, nici odată n-aş fi crezut că la noi entuziasmul să ajungă la un aşa grad...

Ce să spun de Adelina Patti ca cântăreaţă?... Cum cântă Patti nu ne este dat să ne închipuim fără a o auzi, căci sunt fineţe, sunete de voce, triluri, game perlate, note ţinute etc., de care n-ai idee, când le auzi rămâi încremenit.

Pentru mine, tot actul întâi a fost ca o revelare de perfecţiune a vocii omeneşti... Acolo unde însă m-a transportat a fost în actul al doilea, la iscălirea contractului, unde diva a găsit nişte note atât de calde, accente atât de mişcătoare, încât uitasem de tot unde sunt; fiecare notă era sublimă!

Afară de aceasta, jocul de scenă al D-nei Patti este remarcabil; momentul când cade în genunchi înainte lui Edgardo, trăsnită de nebunie, e de toată frumuseţea şi citeşti pe obrazul ei cum uită ce s-a petrecut, cum zdrobită de o durere atât de mare refuză de a mai urma raţiunea... Cortina s-a lăsat şi sala întreagă a izbucnit în aplauze nebune, neştiind pe cine să aplaude mai mult: de Patti diva sau pe Patti artista dramatică.

Actul al III-lea e acela pe care toţi îl aşteaptă cu mai mare nerăbdare, era actul nebuniei; condeiul meu se refuză a mai urma gândul...

Voi spune doar că acest act a fost un triumf adevărat pentru D-na Patti, ... rechemată de cinci ori de publicul în delir"...

În acest act s-a petrecut un incident care putea avea urmări grave pentru un tânăr spectator, care, neputând obţine un bilet, s-a strecurat în scenă, căţărându-se pe un dispozitiv de pe care s-a dezechilibrat şi a căzut, lovindu-se la cap... Publicul s-a speriat, crezând că scena luase foc, dar curând lucrurile s-au

lămurit. Aflată în scenă, Adelina Patti nu a trădat nici un moment că s-a speriat, rămânând imperturbabilă. "Patti a arătat mult curaj; îndată ce a auzit că nu e foc, d-ei a zis, adresându-se şefului de orchestră: «Mais allez donc!», publicul a profitat de acest trist incident pentru a bissa toată scena. Obosită, D-na Patti a părăsit scena în mijlocul unor aplauze frenetice." [13]

Unanimitatea constituie caracteristica punctelor de vedere în aprecierea valenţelor celebrei cântăreţe. "... A doua reprezentaţie... a dat ocaziune publicului român să-i facă o nouă şi bine meritată ovaţiune" - se putea lectura în **Naţiunea**.[14] Aceasta mai informează că, în primul act, s-a distribuit în sală o poezie dedicată Adelinei Patti, semnată de Iuliu D. Roşca. De asemeni, i-a fost oferită o "imensă coroană de flori şi mai multe perechi de porumbei albi"...

Şi cronicarul **Românului** (11-12 ianuarie 1886) descrie cu lux de amănunte sala, reprezentaţia, fiind copleşit de scena nebuniei, din actul II, căci a fost... "spusă cu o virtuozitate a cărei valoare se îndoieşte prin îmbătătoarea frumuseţe a vocii. Totul a fost admirabil în această arie atât de poetică şi atât de profitabilă pentru o voce exersată. Diva a fost chemată şi rechemată cu toată emoţiunea ce a întrerupt menţionata scenă: căderea unui om din galeriile superioare ale scenei, un sacrificiu uman oferit marei arte.

Am spus că Patti posedă la supremul grad arta de a se menaja şi o întrebuinţează, ... căci, după cum se zice, mai are încă 80 de reprezentaţiuni înainte de a termina acest voiaj artistic-speculativ."

Cronicarul îi recomandă călduros şi lui G. Gabrielescu "să se molipsească în a se menaja şi a deveni un bun muzicant"...

Şi totuşi, în **L'Indépendance roumaine**[15] unde se mai arată că Adelina Patti a abordat partida Luciei încă din 1861, la New York, se observă că ... "succesul creştea dela act la act, cântul său sublim avea ceva divin"... Numai că, se afirmă că Ioan Dimitrescu, deţinătorului rolului Edgar, n-a fost în formă, situându-se departe de altitudinea la care evolua invitata. Nici orchestra şi ansamblul nu au înregistrat o zi fastă, George Stephănescu având unele scăpări. La rândul său, cronicarul de la **Doina** regretă omiterea duetului din actul secund cu baritonul - *Soffiva nel'pianto*. Oricum, pe întregul ei, opera lui G. Donizetti, prin interpretarea de care s-a bucurat, a fost... "ca totdeauna, sublimă".

Cum s-a arătat, a treia manifestare în care concursul Adelinei Patti a coagulat energiile a fost un *Concert*, deşi unele surse îl dau ca a patra. George Stephănescu are o versiune proprie în privinţa programului: "un act din Lucia, unul din Traviata, şi, la mijloc, a cântat Patti aria din Linda, Ecoul de Eckert şi romanţa faimoasă "Si vous n'avez rien à me dire"... a Baroanei de Rotschild, un nimic, ca compoziţie, dar din care Patti făcuse un giuvaer, prin felul cum îl interpreta..."

Afişul şi programele anunţate în ziare aveau însă următoarea configuraţie, confirmată de către cronici:

Partea I

1. Orchestra, dirijor George Stephănescu - *Uvertura "Les Dragons de Villars"* de Louis Mailand

2. "Salve Dimora", romanţa din *Faust* de Charles Gounod, interpretată de Grigore Gabrielescu

3. "Una voce...", Cavatina din *Bărbierul din Sevilla* de Gioachino Rossini, interpretată de Adelina Patti

4. Romanţa lui Renato din *Bal Mascat* de Giuseppe Verdi, interpretată de Constantin Cairetti

5. "Strigoiul", versuri de Alexandru Sihleanu, recitate de Constantin Nottara

6. "Echo-Lied" de Carl Eckert, interpretat de Adelina Patti

Partea II

7. Marea scenă a primului act din *Faust* de Charles Gounod, interpretată de Grigore Gabrielescu şi Constantin Cairetti

Partea III

8. Orchestra, dirijată de George Stephănescu - *Uvertura "Wilhelm Tell"* de Gioachino Rossini

9. Romanţa din *Dinorah* de Giacomo Mayerbeer, interpretată de Constantin Cairetti

10. "O luce di quest'anima", cavatina din *Linda de Chamounix* de Gaetano Donizetti, interpretată de Adelina Patti

11. "La Glorie", monolog din *Marţial* de Vasile A. Urechia, recitat de Grigore Manolescu

12. "Andante şi Finale" pentru violoncel de Georg Goltermann, interpretat de Constantin Dimitrescu

13. "Si vous n'avez rien à me dire" de Baroana Rotschield, interpretat de Adelina Patti

"Concertul" - se opina în **Doina** -, "desigur, nu e de valoarea reprezentaţiunilor... O scenă dintr-o operă, o romanţă dintr-alta, o bucată de versuri recitate în frac, sunt ridiculissime cu greu de înţeles.

În acest concert însă am avut plăcuta ocaziune de a asculta "Ecoul", una din acele bucăţi muzicale a cărei execuţiune cere tehnica unei artiste de prim rând, şi geniala cavatină "Una voce poco fa", pe care d-na Patti, spre marea mulţumire a auditorilor, le-a bisat."

"Anul s-a terminat fericit sub valurile de arome şi de şampanie. A fost un revelion muzical splendid la Opera noastră. Aceasta s-a datorat D-nei Adelina Patti, care a dat a treia reprezentaţie... În rolul Rosinei, Adelina Patti e inimitabilă. *Bărbierul din Sevilla* este opera sa preferată... În *Linda* şi-a demonstrat agilitatea în trilurile pe cele mai acute sunete"... Din nou era elogiat Grigore Gabielescu, "tenorul nostru... care a susţinut onoarea Operei noastre"...[16]

După cum relatează periodicele vremii, la cererea generală, Adelina Patti a acceptat să mai apară într-un spectacol, şi acela a fost tot *Traviata*, la 3 ianuarie 1886, stil vechi, cu distribuţie menţinută de la inaugurarea periplului bucureştean. "Parterul era plin, dar multe loji rămăseseră goale. Ovaţiuni tot aşa de mari ca şi la celelalte reprezentaţiuni s-au făcut divei." [17]

Spectacolul de adio a prilejuit, conform celor relatate în **Doina**, manifestări de simpatie şi din partea Adelinei Patti. Astfel, "...a dăruit d-lui Stephănescu un inel de aur cu o turcoisă verde înconjurată cu diamante de cea mai frumoasă apă; aceasta drept recunoaştere a meritului savantului, dar modestului maestru. Acel inel de mare valoare înfrumuseţa mâna dreaptă a maestrului dirijând orchestra în acea seară."

Nu a scăpat atenţiei nici faptul că Adelina Patti a primit în dar un foarte frumos costum naţional ţărănesc. În coşul care conţinea acest costum s-au mai aflat "câteva fotografii româneşti precum şi compoziţiuni muzicale de ale d-lui Stephănescu şi ale altora"...

În descrierea *Concertului*, mondenul cronicar al **L'Indépendance roumaine**, remarcă faptul că prin muzica lui G. Verdi celebra cântăreaţă ne-a salutat la sosire şi şi-a luat rămas bun la plecare. Din nou se laudă arta lui Grigore Gabrielescu, ca şi atmosfera de gală din sala **Teatrului Naţional**. "... Tot Bucureştiul a ţinut să fie acolo." Finalmente, publicul meloman a fost vrăjit de... "vocea acestei păsări magice care se numeşte Adelina Patti".[18]

"... Reprezentaţiuni **unice** în analele teatrului nostru" - le considera George Stephănescu... "Adelina Patti - artistă excepţională - avea tot ce poate captiva: voce, interpretare, frumuseţe, toalete şi briliante mai mult ca o regină.

Dacă m-ar întreba cineva **cum cânta**, mărturisesc că n-aş putea răspunde: avea un fel de cânt **al ei propriu** care nu se potrivea cu nimic din ce auzisem, şi nu pot zice altceva decât: **fericiţi** acei care au auzit-o"...

Apare interesant cum s-a păstrat, peste ani, impresia asupra celebrei artiste şi a turneului întreprins la Bucureşti. "Au fost şi sunt artişti celebri" - scria Grigore Gabrielescu -, "însă Adelina Patti i-a covârşit, i-a întunecat. Căci steaua ei străluceşte cu putere uimitoare, în mijlocul constelaţiilor ce admirăm pe firmamentul artei dramatico-muzicale"...

NOTE

1. Massoff, Ioan. *Teatrul românesc*, vol. III, Bucureşti, Ed. pentru Literatură, 1969, p.187
2. Stephănescu, George. *Reprezentaţiile Adelinei Patti la Bucureşti de acela care le-a dirijat.* În **Muzica**, 1, 1916, p.8-10
3. *Adelina Patti.* În: **Universul,** II, 48, 26 decembrie 1885, p.3
4. *Curierul Teatrelor.* În: **Românul**, XXX, 1 ianuarie 1886, p.3
5. *Spectator. Spectacole.* În: **Naţiunea**, IV, 1019, 24 decembrie 1885, p.3

6. *D-na Patti la Bucureşti.* În: **Voinţa Naţională**, III, 426, 28/29 decembrie 1885, p.3
7. Lyonel. *Adelina Patti. Prima serată.* În: **Românul**, XXX, 10 ianuarie 1886, p.4
8. *Cronica muzicală. Adelina Patti în "Traviata" de Verdi şi "Lucia de Lammermoor" de Donizetti.* În: **Românul**, XXX, 11-12 ianuarie 1886, p.4
9. Claymoor. *Chronique musicale. Opéra "Traviata". Représentation de M-me Patti.* În: **L'Indépendance roumaine**, IX, 2475, 28 décembre 1885, p.2
10. Claymoor. *Carnet de High-Life. Madame Patti chèz elle.* În: **L'Indépendance roumaine**, IX, 2477, 30 décembre 1885, p.3
11. Fra. *Patti.* În: **Epoca**, I, 35, 29 decembrie 1885, p.3
12. Stephănescu, George. *Reprezentaţiile Adelinei Patti la Bucureşti de acela care le-a dirijat. *Urmare şi sfârşit).* În: **Muzica**, II, I, 2, 1 februarie 1916, p.36-39
13. Fée. *Patti în "Lucia".* În: **Voinţa Naţională**, III, 421, 31 decembrie 1885, p.2
14. Spectator. *Spectacole.* În: **Naţiunea**, IV, 1022, 31 decembrie 1885, p.3
15. Claymoor. *Carnet de High-Life. Deuxième représentation de M-me Patti. "Lucia de Lammermoor".* În: **L'Indépendance roumaine**, X, 2479, 1/13 ianuarie 1886, p.2
16. Claymoor. *Carnet de High-Life. Concert de M-me Adelina Patti.* În: **L'Indépendance roumaine**, X, 2481, 3 ianuarie 1886, p.2
17. Spectator. *Spectacole.* În: **Naţiunea**, V, 1026, 5 ianuarie 1886, p.3
18. Claymoor. Carnet de High-Life. Derniere representation de M-me Adelina Patti. În: L'Indépendance roumaine, X, 2482, 5/17 ianuarie 1886, p. 2

MEMORIALISTICĂ

Ion DUMITRESCU

"Filele mele de calendar"

Vineri 24 iunie 1988

Cu Beniuc[1] şi cu Zaharia Stancu[2] am copilărit împreună mulţi ani în conducerea Uniunilor - ei în cea a scriitorilor, eu în cea a compozitorilor, într-o vreme când Uniunile de creaţie însemnau ceva - ba chiar foarte mult - în viaţa culturală a ţării. "Am copilărit", zic, pentru că activitatea noastră de început prezenta un "ce" inedit, aparte, o libertate de mişcare fără norme, fără orar, fără comandamente mărunte, fără tipic. Ne desfăşuram liber, gâfâind zi şi noapte când era nevoie, relaxându-ne fără să dăm socoteală nimănui. Experimentam, defrişam, cream o tradiţie. Toată agitaţia ţinea de vârsta adolescenţei, nu de maturitate, în nici un caz de bătrâneţe. Schimb de experienţă între noi nu exista; poate din când în când, întâmplător, ne potriveam ceasornicele. Cei doi preşedinţi erau măcar membri de partid - ilegalişti -, îşi cunoşteau statutul; eu nici atât. Slujeam breasla cu toată abnegaţia şi elanul, după cum socoteam mai nimerit şi mai de folos, iar dacă ce făceam se potrivea cu normele şi indicaţiile, cu atât mai bine; dacă nu, nu, cu atât mai rău, fiindcă de obicei o nimeream, o potriveam, până la urmă, o scoteam la cap. În toată sinceritatea şi adâncul conştiinţei însă, credeam în slujirea muzicii româneşti. Ideea mă reconforta, mă mobiliza, îmi recompensa ostenelile.

Copilăria asta mi-a smuls vreo douăzeci şi cinci de ani buni din plinul vieţii, cei mai promiţători, cei mai profitabili. M-am aruncat - adică am fost împins - în vâltoare, cu ochii-nchişi, dând din mâini şi din picioare, stropind, făcând ploaie, revigorând gazonul şi florile împrejur, dar noroind şi praful de pe ciubotele cusurgiilor. Nu era şi asta o copilărie?... Am zburdat an după an, cu aceeaşi candoare... Arcul întins, gata să pleznească, s-a frânt, pentru că toate pe lumea asta au un sfârşit. Împresurat în redută, am procedat ca Osman la Plevna: am capitulat. De altfel, jocul de-a Uniunile s-a sfârşit, cu oiştea-n gard, pentru Beniuc în 1965, iar pentru Zaharia, decedat, în 1974. Mie mi-a venit rândul în 1977, lăsat intempestiv la vatră[3]. Şi de-atunci, de unsprezece ani, mă ţin la domiciliu, în *Doctor Brândză*, meditând la ce-a fost şi cum ar fi putut să fie. Distanţa mi se pare nesfârşită, parcă acel sfert de veac ar aparţine unui avatar dintr-o altă existenţă... Călcâiul e soarta castelelor de nisip. Trece valul netezind urmele, suflă vântul peste plaja uscată...

Pentru cei care au preluat balonul, n-am mandat în filele mele: n-au decât să-şi ţină singuri contabilitatea. În ce mă priveşte, mă opresc în 1977, cu inima

bună şi conştiinţa împăcată. Chiar dacă rafala din senin mi-a smuls acoperişul, nu-mi plouă-n pod, nu-mi picură din tavan.

*

* *

Beniuc şi Zaharia... Parcurgând ani în şir o activitate paralelă, când cu unul, când cu celălalt, priviţi de la distanţă, memoria i-amestecă, îi contopeşte într-un singur personaj, în care cei doi se confundă sau se despart, după împrejurări. Noroc cu evidenţele cronologice din caietele mele, care-mi permit să relatez corect: Zaharia a fost preşedinte, într-o primă etapă, din 1949 până în 1956, şi a doua oară, între 1966 şi 1974; iar Beniuc, o singură dată, între 1956 şi 1965. În total, primul a preşedinţit 15 ani, iar al doilea 9. Eu am rămas neclintit în tot acest timp, oficial din 1954, de fapt din 1952 până în 1977.

Beniuc era cu cinci ani mai tânăr decât Zaharia. Amândoi de rădăcină ţărănească, primul descindea dintre moţii Apusenilor, al doilea din burnazul Teleormanului, la o palmă de Dunăre. Beniuc învăţase carte la Arad, la Cluj şi flutura un doctorat în psihologie, la Hamburg. Zaharia nu prea avea ce flutura, în afară de peripeţiile unei copilării şi tinereţi zburătăcite prin diverse meserii, cotloane de redacţii şi aventuri intelectuale, mai mult sau mai puţin de luat în seamă, într-o biografie care prinde glas târziu, după multe opintiri, în anii puterii populare. În 1943 trecea prin lagărul de la Târgu-Jiu. În *curriculum*-ul respectiv, Beniuc nu putea face o asemenea menţiune. În 1971, Zaharia primea Premiul "Herder". Beniuc nu s-a-nvrednicit de o asemenea onoare. Lui Zaharia, expus pe catafalc naţional, la Marea Adunare, i-am ţinut un cuvânt funebru. Mâine, la înmormântarea lui Beniuc, nu ştiu dacă o să pot ajunge...

Să nu credeţi că iau partea lui Zaharia. Din multe puncte de vedere, Beniuc era de preferat. Când combăteam pentru vreo problemă comună, găseam în el un aliat loial şi înţelept. Zaharia avea hachiţe, îi sărea uşor ţandăra. Strica treaba. La Teatrul Naţional venea după Rebreanu şi făcea diferenţe mari de calitate. Desculţ în multe privinţe, trăgea un picior şi strângea din fălci, gata de atac. Trebuia luat cu binişorul şi ferit din toate părţile. Într-o zi a intrat peste Beniuc: "Gata, Beniuc, acum e rândul meu!". S-a-nfuriat moţul, a vociferat, a blestemat. "Iancule[4], suie-mi-l pe-un scaun să-i dau două palme!". Nu ştiu dacă i le-a dat, dar era în stare. "Ce, bă?... Ce, fă?..." erau ticurile verbale care-i prefixau dialogul, nu numai cu subalternii, dar şi cu mulţi alţi interlocutori... Nu chiar cu toţi... ştia să-i aleagă. Călinescu îl surprinsese având "ochi foarte difidenţi", punând "îngerii la jug şi răstindu-se la Dumnezeu, suduindu-l"... "Anumite părţi ascunse", cum le zicea Anton Pann, erau endemice nu numai pe buzele preşedintelui, directorului, omului politic, dar şi în vârful condeiului scriitorului. Citiţi-i proza. "Ce, fă, ce te bâţâi prin culise ca pe trotuar?"... (doar l-am avut director, în teatru...). "Ce, bă, mă crezi guşat? Care drepturi? Pă ce? Mă-sa, cui le-a inventat!"... Pentru că după ce-am plecat din teatru, cu orchestra, corul şi baletul - el le desfiinţase -, rămăsese în repertoriu un număr de piese cu muzicile mele. După toate legile naţionale şi internaţionale, eram în măsură să-mi cer drepturile de autor, Nu mai eram angajat,

nu mă lega nici o clauză specială de contract, Teatrul avea obligaţia legală să mă onoreze. Asta era în 1947; "Mă-sa cui le-a inventat!", fiindcă în 1955, când preşedinţii Uniunilor au fost convocaţi pentru elaborarea Legii drepturilor de autor, Zaharia a făcut un tapaj pân' la cer, pretinzând marea cu sarea, nemulţumit de nici un tarif, de nici o prevedere rezonabilă, înjurând de mama focului pe cei care nu înţeleg să acorde drepturile cuvenite creatorilor, spoliaţi, frustraţi, vitregiţi, oropsiţi de regimurile burghezo-moşiereşti, care "punând botniţe muncitorilor la culesul strugurilor", cum ar fi putut să lase libere gurile scriitorilor, ca să le folosească vorbind, în loc să tacă?... Era spuma ideologică în care îi plăcea să se autosăpunească, ori de câte ori venea ocazia. Şi, mai avea Zaharia o obsesie: izba. O introducea în discurs către final, când, întârâtându-se pentru vreo situaţie neconvenabilă sau fără ieşire, ajungea la concluzia protestului: "Mă bag în izba mea şi-mi cat de treabă. Să nu mai văd, să nu mai aud pe nimeni, nu mai vreau nimic!"... Ameninţarea revenea destul de des, dar n-a găsit nici curajul, nici ocazia să-i dea curs. Era un moft copilăresc, o făcea ştiind bine că grijuliii părinţi n-ar fi admis ca odrasla răsfăţată s-ajungă în izbă. Apoi, cum ar fi schimbat vila, limuzina, drepturile de editare, voiajurile, fotoliul de la Uniune, p-o izbă?... Nu ştiu dacă izba era o închipuire sau era localizată în Salcia Teleormanului, lângă frate-său popa, pe care-l pomenea oftând: "Mai bine mă făceam popă... ăia, cel puţin, ştiu să moară...". P-atunci, mofturile, nazurile, râzgâiala încă se purtau...

Puţintel la trup, cu ochi şi pometi de mongoloid, Beniuc amintea de *"Cuminţenia pământului"*. Şi dacă sculptura ar fi poftit să vorbească, vocea lui ar fi trebuit s-o împrumute... În poeme agitatorice, comenta evenimentele politice, glorifica izbânzile poporului, închina imnuri de slavă partidului. "Toboşarul timpurilor noi", când nu bătea darabana s-o spargă, făcea drob pe fundal, prezent fără pauză în partitură. Doctorul în psihologie studia migraţia păsărilor. Era un vechi *hobby*, de care făcea caz. N-am auzit însă ca observaţiile lui să fi dus la concluzii ştiinţifice, luate în seamă în domeniul respectiv. Avea un concurent în Argintescu-Amza[5], deopotrivă - se zicea el - doctor în psihologie ornitologică, de la nu ştiu ce Universitate, şi de asemenea critic literar, traducător, poet, eseist, filozof, estet. Uscat, mărunţel, cu trei fire roşii în bărbuţa de ţap şi vocea de tenorino scapet, perora graseiat, punctând discursul cu arătătorul, gata-gata să-l bage în ochii interlocutorului. Beniuc, de aceeaşi talie, dar mai împlinit, mai molocan, vorbind învăluit, ardeleneşte, combătea cu o cvintă mai jos, fără gesturi şi elocvenţă, dar parcă mai cu argumente. În curtea Peleşului, pe banca de lângă *Casa Cavalerilor*, întâlnirile lor ştiinţifice erau scheciuri de antologie.

A fost o vreme când cele două Uniuni primiseră sarcina să scrie Imnul de Stat - scriitorii versurile, compozitorii melodia. Eram des convocaţi în şedinţe, discutam, planificam etapele, înregistram, făceam audiţii, dar nu ieşea nimic. Nu intram în voie, nu deveneam pe plac, nici cu muzica, dar mai ales cu versurile. La un moment dat ne oprisem la *Pe-al nostru steag*, dar cu multă vreme înainte devenise imnul naţional albanez. Victor Eftimiu[6] îl dăruise patriei natale. S-a propus apoi *Trei culori* şi în şedinţa următoare au fost aduse versurile. Din celălalt

capăt al mesei, unde campa cu ceata de poeţi, Beniuc a-nceput să vocifereze: "Apă' că, nu-nţăleg cum circulă asemenea tâmpenii fără ştirea Uniunii Scriitorilor", şi dă-i, şi dă-i... Însă misteriosul autor, care se pretindea deasupra Uniunilor şi poeţilor, era de faţă[7]... Toate semnele discrete n-au ajutat. Beniuc n-a încetat până nu şi-a deşertat sacul. Zaharia ar fi sesizat la vreme, sau chiar mai-nainte de vreme... Diferenţă de latitudine...

Din 1974, în locul lui Zaharia a fost numit - nu ales - preşedinte al scriitorilor Virgil Teodorescu[8]. Relaţiile dintre cele două Uniuni au amorţit. Ne întâlneam rar, nu mai eram solicitaţi, problemele parcă se terminaseră, nu mai aveau nici o importanţă. După 1965, pe Beniuc îl vedeam adesea. Cu Emma[9] lui, era nelipsit la recepţii, şedinţe, reuniuni. Scria de zor. Din 1977 l-am pierdut din vedere. Moartea despre care aflu astăzi mă-ntristează. În agenda mea, întorc fila peste o amintire care trece ca umbra. Toboşarul vremurilor noi a tăcut pentru totdeauna...

Nu m-am avântat în exegeze literare. M-am mulţumit să mânuiesc pensula. Am pus ici-colo câteva tuşe, pe care le-am vrut transparente, fluide, ferindu-mă de crustele vâscoase, încredinţat că ajut la întregirea plastică a portretelor. Dacă vopselele mele deranjează, ziceţi fără-nconjur: "Se crede pictor, sărmanul!".

Miercuri 14 iunie 1989

E vremea florilor de tei. Miroase tot cartierul a spiţerie. Dacă n-ar înflori, n-ar mirosi şi nu s-ar bea ca zeamă de leac, cine l-ar băga în seamă pe *Tilia tomentosa*, copac ca toţi copacii din marea grădină a lui Dumnezeu! Dar aşa, zece zile, cât îl ţine sezonul, e chinuit, batjocorit şi răstignit ca un tâlhar.

Dacă treceţi pe şoseaua *Cotrocenilor*, bietul teişor din dreptul fotografului întinde cioturile sângerânde, ciungite de puradeii mahalalei, care l-au năpădit ca termitele, mutilându-l. Şi, nu numai pe el. Aceeaşi soartă crudă o au toţi confraţii, răspândiţi prin grădini şi pe marginea străzilor. Că, nu din bunul obicei al bucureştenilor de a prefera ceaiul de tei oricăror alte băuturi, ci pentru că a ajuns marfă pe parale: 50 de lei kilogramul, cu bractee. Eu, care-l vreau fără, plătesc luxul.

Panaceu naţional, ceaiul de tei îl beau pensionarii, răpciugoşii, insomniacii, gripaţii şi toţi cei care n-au acces la altceva mai bun. Fiţi siguri că taţii şi mamele puradeilor din *Cotroceni* nu s-aghesmuiesc cu ceai de tei, şi-atunci, troc cu vodcă, vermut şi alte tării. Operaţia rentează... Săculeţul de gât şi, sus, pe creangă, sau... jos creanga... e mai comod...

*

Gândind la Eminescu şi la acel 15 iunie de acum o sută de ani, îngenunchez lângă Iespedea pe care Teiul Sfânt îşi scutură creanga...

Vineri 29 septembrie 1989

Rămân acasă la dispoziţia echipei de exterminare a moliilor şi scuturare a prafului. Operaţiile se dovedesc mult mai complicate decât le-nchipuiam. După ce-am vânzolit haine, cămăşi, flanele, pulovere, ne-am poticnit în cărţi. Cărţi la parter, cărţi la etaj, cărţi la pod... cărţile colectează praf şi-l păstrează. Praful de carte e fin şi lipicios. Intră-n nas, face ochii roşii, irită traheea... Maladii de anticar.

O viaţă întreagă am strâns cărţi. Mi-au fost prietene devotate, partenere înţelepte, sfătuitoare de taină... Pe toate le-am trecut pe sub ochi. Nu toate însă mi s-au destăinuit deplin. Nu putea fi posibil. Capacitatea omenească de lectură e limitată la un număr de ore, care, oricât ar fi înmulţite cu anii unei vieţi, nu sunt destule. Perspectiva despărţirii de cărţi rămâne una dintre durerile fără seamăn.

Biblioteca mea nu e "eminamente franceză", cum observa cineva. Întrucât remarca sună oarecum a imputaţie, mă explic:

Depozitele de la mansardă şi etaj cuprind "eminamente" cărţi româneşti. Numai la parter, cele mai multe sunt de limbă franceză, nelipsind, bineînţeles, cărţile româneşti de trebuinţă. Nu-m lipsesc astfel, la-ndemână, dicţionarele de limbă - câte avem, de la Cihac la DEX -, nici enciclopediile - păcat că n-avem mai multe -, nici monografiile şi albumele de artă, câte s-au tipărit la noi. Dar cartea franceză e incomparabilă. E o plăcere s-o atingi, s-o deschizi, s-o consulţi. În patria enciclopediei, a cărţii de artă, de literatură subţire, de ştiinţă popularizată, tiparul acoperă un vast câmp de informaţie, în toate domeniile. Şi la ce amploare se desfăşoară politica de carte în Franţa!...

După limba maternă, franceza mi-e la îndemână din tinereţe. Am îndrăgit-o, mi-a devenit mijloc de comunicare cu lumea şi cultura universală. Generaţia mea, printre ultimele, a beneficiat de această favoare. Perioada care a urmat a întrerupt-o. Ataşată de Franţa prin latinitate, circumstanţe politice, legături de prietenie, România pătrunsese cu boierii şi intelectualii în zona francofoniei. Din bibliotecile acestora, cartea franceză circulă încă până azi pe piaţa culturii noastre. Era normal deci, ca admiraţia faţă de limba şi cultura franceză s-o facă prezentă şi în biblioteca mea.

Multe cărţi franţuzeşti le-am adus în geamantan, pe altele le-am comandat sau le-am cumpărat din librării, iar multe le-am adunat din anticariate, pe care le frecventam statornic. Prezenţa lor între cărţile mele s-a impus de la-nceput ca o necesitate, nu ca un orgoliu. Cu ce-aş putea înlocui, bunăoară, *Grand Larousse*-ul, *Littré*-ul, *Robert*-ul, dar dicţionarele de opere, autori, personaje? Ce cărţi sunt mai frumoase decât ediţiile de artă *Skira*, *Noël*-urile, *Verve*, dar cele ilustrate de Doré, Robida, Dubout, dar enciclopediile, monografiile... ce splendide volume... poftiţi să le cercetaţi!...

Însă, nu stimez pe cei care cer cărţi cu împrumut, dar nici pe cei care le dau: primii nu le respectă, ceilalţi nu le iubesc...

Vineri 15 septembrie 1989

Ilinca participă cu patru piese în recitalul de muzică germană oferit de Uniunea Compozitorilor delegaţiei de muzicieni, oaspeţi ai "Zilelor Culturii Germane" (de Est), la Bucureşti.

Bieţii confraţi germani: se luptă cu Beethoven, povara moştenirii îi turteşte. Am înţeles-o de pe când îi vizitam. Un dodecafonism searbăd, un expresionism desuet, un epigonism palid nu continuă o cultură muzicală magnifică. Lira vibra odinioară intens, gâlgâia muzica mare ca un şuvoi de munte năvalnic, care-a-ndestulat tradiţia pentru multă vreme. Un iezer fără fund au umplut înaintaşii. Picăturile de la robinetul urmaşilor nu adaugă nimic, se evaporează în băltoace poluate, nelăsând măcar urme de sare, pentru că sunt nesărate.

Cel puţin noi, ceştelalţi, sursurând din stratul freatic al folclorului, avem mai multe şanse să pornim izvoarele către iezerul cel mare. Dacă ne-am adăpa de la robinet, cu toată turma, oricât ne-am sofistica, oricât ne-am sumeţi, oricât ne-am admira buricele, aceeaşi apă searbădă bem, cu aceleaşi gâturi uscate rămânem, o picătură n-adăugăm moştenirii.

Luaţi aminte, fraţi de-o breaslă, cel ce v-o spune grăieşte adânc, din inimă. De pe craca lui, priveşte-n jur şi meditează. Lăsaţi-l, nu-l ochiţi cu praştia!...

Note

1. **Mihai Beniuc** (1907-1988) - poet, prozator, dramaturg, traducător şi eseist. Academician, prof. univ. la Bucureşti.
2. **Zaharia Stancu** (1902-1974) - scriitor, academician.
3. Referire la evenimentul din februarie 1977, imortalizat cu incisivitate şi umor acid într-o altă "Filă de calendar", nepublicată încă.
4. **Traian Iancu** (1923-1997) - poet. Din 1951, funcţionar la Uniunea Scriitorilor: director al Uniunii Scriitorilor şi director al Fondului Literar.
5. **Nicolae Argintescu-Amza** (1904-1973) .
6. **Victor Eftimiu** (1889-1972) - scriitor, academician.
7. **Nicolae Ceauşescu**.
8. **Virgil Teodorescu** (1909-1987) - poet, traducător, academician.
9. **Emma Beniuc** (1917-19..) - traducătoare.

Text stabilit şi note de Ilinca DUMITRESCU

BIZANTINOLOGIE

Vasile VASILE

Fondul de cărţi şi manuscrise muzicale de la Mănăstirea Noul-Neamţ din Basarabia

În urmă cu aproximativ două decenii, când investigam detaliile uneia dintre vetrele de cultură muzicală reprezentative din Moldova, şi anume Mănăstirea Neamţ, ctitoria muşatină, a lui Alexandru cel Bun şi Ştefan cel Mare, considerată "Ierusalimul ortodoxiei româneşti", m-am izbit de impedimente care păreau atunci insurmontabile şi care au rămas aşa până în prezent. Este vorba de fondul de manuscrise şi cărţi muzicale nemţene prin locul de elaborare sau de utilizare în serviciile de cult, care să completeze tabloul destul de lacunar al documentelor unui mare centru muzical românesc. Despre acestea bănuiam doar că au trecut Prutul, în Basarabia, împreună cu călugării care au părăsit vechea lavră, stabilindu-se pe una dintre moşiile dăruite Mănăstirii Neamţ, în 1527, de domnitorul Petru Rareş şi aflată în pământurile Basarabiei. Orice încercare de a ajunge la preţioasele documente, despre existenţa cărora găsisem referiri suficiente, unele inedite, altele aparţinând literaturii de specialitate precomuniste, se dovedea un eşec, culminând cu gestul disperat al unchiului soţiei mele, un intelectual român care şi-a plătit aceste două mari "păcate", de a fi intelectual şi român, cu douăzeci de ani de deportare în Magadan. El m-a condus, în urma insistenţelor mele repetate de a ajunge la acest patrimoniu, la zidurile fostei Mănăstiri Noul Neamţ, din Chiţcani, pe malul Nistrului, lângă Tighina, unde aveam să constat că vechiul lăcaş monahal şi cărturăresc devenise o bază sau un depozit militar. M-am văzut nevoit atunci, ca toţi cei interesaţi de valorosul patrimoniu spiritual, să accept că acesta s-a pierdut şi nu ne rămâne decât să apelăm la puţinele date ale celor ce au avut privilegiul de a-l cunoaşte în deceniile trecute.

Pentru cercetarea muzicologică, pierderea se dovedea uriaşă, printre manuscrisele considerate irecuperabile afându-se partituri de mare importanţă, cu notaţie cucuzeliană, hrisantică, sinodală de Petersburg, cu notaţie occidentală, în limba română, greacă, slavonă, rusă, bulgară, sârbă etc., dovezi ale întâlnirii în lavra nemţeană a vechii cântări bizantine cu cea corală în stil rusesc şi cu creaţia corală de tip occidental, şi care ofereau date însemnate despre marii reprezentanţi ai muzicii din această veche vatră de cultură: Iosif Protopsaltul, Visarion Protopsaltul, Dorothei Iordeachiu, Ioan Cartu, Nectarie Tripoleos ş.a.m.d.

Recent, fondul aflat la Arhiva Naţională a Moldovei, de la Chişinău şi la Mănăstirea Noul Neamţ, de lângă Tighina, reînfiinţată sub conducerea

arhimandritului Dormedont, astăzi arhiereu, a fost pus la dispoziţia cercetării parţiale, unele lucrări necesitând operaţiuni de recondiţionare şi întreţinere.

Din păcate, există riscul transferării unor puncte de vedere antiştiinţifice formulate în anii politicii antiromâneşti, antireligioase şi anticulturale, cum ar fi cele privind învinovăţirea domnitorului Alexandru Ioan Cuza de a fi "răpit" o parte a Moldovei, cedată "imperialiştilor români". Puţinele referiri la valorile culturale provenind de la Mănăstirea Neamţ, făcute în perioade mai vechi, riscă să fie ignorate sau minimalizate, perpetuându-se unele erori şi exagerări privind rolul acestei Mănăstiri, care s-ar fi diminuat, prin transferarea lui noului lăcaş din ţinuturile Basarabiei. Este drept că acesta reprezenta pentru spiritualitatea rusă o noutate evidentă mai ales pe plan muzical, unde se continuă practicarea cântărilor după psaltichie, în condiţiile în care Biserica rusă abandonase demult cântarea monodică de tradiţie bizantină, trecând la formele corale de tip apusean.

Iată de ce considerăm necesară o prezentare generală a acestui important patrimoniu cultural şi documentar, în care vom găsi:

- manuscrise copiate sau scrise în marea lavră numită "Pantocratorul românesc" şi cuprinzând texte de cult care se cântau la slujbe, după modelul podobiilor menţionate, în limba română sau slavonă;
- manuscrise psaltice, cu texte în limba română sau greacă;
- manuscrise corale în notaţie sinodală de Petersburg, cu texte în limba rusă, din secolele XVIII-XIX;
- cărţi tipărite cu semiografie guidonică şi cuprinzând cântări în limba română, din secolul XIX;
- cărţi şi manuscrise care dau unele detalii despre muzica de cult practicată la Mănăstirea Neamţ şi la Noul Neamţ.

La acestea se adaugă şi alte lucrări cu caracter general, scrise în diferite limbi şi oferind informaţii lacunare despre viaţa culturală şi muzicală a vechii lavre moldave, precum şi cărţi de cult, cuprinzând texte ale slujbelor religioase care au răsunat în bisericile nemţene de-a lungul a mai multe secole.

Cum au ajuns aceste lucrări la Noul Neamţ şi în Arhiva Centrală de la Chişinău?

Pentru a răspunde la această întrebare şi a înţelege corect fenomenul complex şi locul acestui fond în completarea reconstituirii trecutului spiritual al vetrei culturale şi muzicale de la Mănăstirea Neamţ trebuie să conturăm momentul dislocării lui din marele patrimoniu şi personajele care au asigurat repunerea în circuitul interpretativ cultic a acestui fond, pe bazele tradiţiei paisiene, dar şi evoluţia propriu-zisă a fondului.

Printre marile reforme preconizate de Alexandru Ioan Cuza s-a numărat şi secularizarea averilor mănăstireşti. Judecată din perspectiva timpului, măsura a avut darul de a restitui ţării averi uriaşe, care nu-i mai aparţineau până atunci, dar ea nemulţumea autorităţile ecleziastice, marile mănăstiri pierzând suprafeţe imense de pământ, livezi şi păduri. Mănăstirea Neamţ avea numai în Basarabia şase moşii, una fiind cea din Chiţcanu, de lângă Tighina.

La secularizarea averii se adăuga pentru Mănăstirea Neamţ trimiterea lui Ioan Cartu, pentru a experimenta şi pregăti introducerea cântării corale în limba română, în locul celei psaltice de tradiţie bizantină. În noiembrie 1859, Cartu, absolvent al Academiei Mihăilene şi al unor cursuri muzicale particulare de la Paris, este numit dirijor de cor şi profesor la Mănăstirea Neamţ. Nu reiterăm aici detaliile stagiului lui Cartu la Mănăstirea Neamţ, soldat şi cu procurarea unei tipografii cu notaţie liniară, ele făcând obiectul altor pagini personale[1] sau ale profesorului Gheorghe C. Ionescu[2]. Dar vom reţine că poposirea sa aici se producea pe fondul unor vechi tradiţii corale - pe de o parte - care sunt atestate încă în secolul trecut, cel al Sfântului Paisie Velicicovschi, dar şi pe fondul unui grav conflict dintre conducerea Mănăstirii Neamţ, Mitropolia Moldovei şi guvernul lui Cuza - conflict urmărit în toată complexitatea sa de istoricul Radu Rosetti[3]. Corespondenţă dintre conducerea Mănăstirii şi Mitropolie şi cea cu Guvernul Moldovei relevă permanente disensiuni şi conflicte, care culminează cu sancţionarea arhierească de a opri de la împărtăşanie pe monahii membri ai corului condus de Cartu. Experienţă muzicală de la Neamţ pregătea marea reformă privind introducerea în Biserica română a muzicii vocale corale în limba română, în locul cele orientale - cum prevedea Decretul 101 din 18 ianuarie 1865.

Se adaugă marele incendiu din noiembrie 1862, care va avea repercusiuni serioase şi asupra activităţii corale şi asupra fondului de cărţi, manuscrise şi partituri existente în Mănăstire.

Pe acest fundal are loc desprinderea celor aproximativ 30 de călugări, care părăsesc vechea lavră nemţeană şi se stabilesc pe una dintre cele şase moşii ale Mănăstirii, al cărei vechil era încă din 1858 Teofan Cristea, conducătorul răzvrătiţilor şi viitorul egumen al noii Mănăstiri întemeiate în Chiţcanii Basarabiei.

La 13 ianuarie 1864 este sfinţită noua Mănăstire, considerată prin Decretul imperial din acelaşi an **"vlăstar al sfintei lavre a Neamţului, fiind unită cu aceasta"**. Este important de reţinut statutul noului aşezământ, de "vlăstar" şi "unit" cu lavra muşatină. Amenajarea Mănăstirii durase mai mult timp, încă din 1861 Teofan cerând sprijinul autorităţilor de la Petersburg, Basarabia fiind la acea vreme gubernie rusească. În 1866 Teofan Cristea este ales egumen al Noului Neamţ şi încă de la fondare adoptă aşezământul statornicit de Paisie la Neamţ.

Nu vom evoca aici nici detaliile reformelor acestui aşezământ, care privesc şi muzica, ele făcând obiectul unui studiu recent, consacrat evoluţiei muzicii în vatra culturală nemţeană din timpul stăreţiei Sfântului Paisie[4]. Preluăm doar cel mai important deziderat al acestuia, el certificând perpetuarea unei vechi tradiţii în muzica de cult. Aceasta se practică la Neamţ încă din timpul stăreţiei paisiene, apoi şi la Noul Neamţ, la aproape un secol, în limba slavonă, în strana dreaptă şi în limba română, în cea stângă. Aşezământul vieţii de obşte a ilustrului reformator al vieţii monahale prevedea: "Cântarea din partea dreaptă a clirosului în slavonă, iar cea din stânga în limba moldovenească rânduit să fie". Adăugăm aici doar detaliul semnalat de arhimandritul Andronic, cel de-al doilea fondator al Noului Neamţ, provenind din aceeaşi vatră de spiritualitate muşatină. Conform datelor ce

ni le furnizează în volumul consacrat învăţăturilor şi predicilor lui Paisie, volum datat 1885-1889 şi aflat în acest fond, încă la 19 ani viitorul stareţ al Neamţului este remarcat pentru calităţile sale muzicale, fiind rânduit la strană de către egumenul Mănăstirii, Medvedovski. De asemenea, aflăm că discipolii săi îl apreciau şi pentru glasul său deosebit şi pentru buna cunoaştere a muzicii ortodoxe de tradiţie bizantină pe care o practicase la Athos.

Pentru a ne da seama de anvergura culturală a noului aşezământ monahal, care se vrea un continuator al tradiţiilor paisiene, vom aminti că din vatra monahală şi de cărturărie a Noului Neamţ va descinde şi Gurie, viitorul mitropolit al Basarabiei unite cu patria mumă, intrat în Mănăstirea tighineană la 27 noiembrie 1902.

În 1885, sub stăreţia lui Andronic se sfinţeşte aici şi şcoala de cântăreţi bisericeşti şi biblioteca Noului Neamţ.

Teofan Cristea (1812-1884), primul egumen al Noului Neamţ, era originar din Suceava şi intrase în monahism în ctitoria muşatină la 16 ani, în 1828, călătorind apoi şi înduhovnicindu-se la Athos şi Ierusalim. El se numără printre ucenicii preferaţi ai stareţului Neonil (1834-1855, cu unele intermitenţe), de vreme ce apare printre moştenitorii casei, ulterior clironomia lui Nicodim Munteanu, viitorul patriarh al României, care stabileşte în ea stăreţia. Bun gospodar şi organizator, Teofan se remarcase ca administrator al moşiilor mănăstireşti de peste Prut şi apoi ca egumen al Noului Neamţ. Pe plan muzical ne interesează faptul că era un bun psalt al Mănăstirii, fiind unul dintre discipolii lui Visarion Protopsaltul, eminent reprezentant al şcolii muzicale de la Neamţ[5]. Prin intermediul lui Teofan ne vor parveni mai multe manuscrise muzicale reprezentative pentru această şcoală nemţeană, necunoscute nici nouă la timpul prezentării lui Visarion. Subliniem deci că o parte a manuscriselor muzicale care fac obiectul aceste prezentări au ajuns pe malul Nistrului graţie psaltului Teofan Cristea.

Cea mai mare parte a fondului vine prin ieromonahul Andronic (1820-1893), ajutor şi continuator al lui Teofan Cristea. Pentru a înţelege rolul lui în transferarea şi păstrarea acestui patrimoniu întrebuinţat în continuare în viaţa de cult, considerăm necesară şi o succintă prezentare a lui Andronic. Era născut în 1820 (deci mai tânăr cu opt ani decât Teofan), în satul Lungani din Bucovina şi se numea Bălan, ulterior apărând cu numele de Popovici. Intrase în Mănăstirea Neamţ la 11 ani, fiind remarcat pentru aptitudinile sale cărturăreşti. Devenea bibliotecar al Mănăstirii Neamţ şi Secu încă la o vârstă tânără şi urca treptele ierarhiei, de la ierodiacon - ieromonah, duhovnic - arhimandrit. După ce intrase în monahism la Neamţ, în 1847 este confirmat domestic la Secu, Mănăstire unită cu Neamţul de la Paisie şi avea ca principală atribuţie păstrarea cărţilor. Îi vom găsi numele în multe ctitorii culturale, cum ar fi dăruirea de cărţi schitului Pocrov (Ms. 1238-1240 şi 1242 - vol. I-IV) a *Cronografelor*, aflate în prezent în fondul Mănăstirii Neamţ, cum notează şi părintele cărturar Ivan Ioan în cea mai recentă monografie a Mănăstirii[6]. A fost preocupat de rolul lui Grigore Ţamblac în Moldova şi la Mănăstirea Neamţ, adunând datele risipite în diferite surse greu de găsit şi de

corelat, scriind în final manuscrisul 117 din fondul în discuţie - *Viaţa lui Grigore Ţamblac*, considerată de unii cercetători o compilaţie, dar utilizată de multe lucrări consacrate controversatei figuri culturale a secolului XV. Este considerat ca autor (pentru unele probabil numai copist) a peste 60 de manuscrise, cele care îi aparţin cu certitudine fiind consacrate istoriei Mănăstirii Neamţ, Mănăstirii Secu, schiturilor pendinte de cea dintâi şi noului Neamţ, lucrări din care putem afla şi date interesând istoria muzicii şi viaţa muzicală din secolele precedente. Din păcate, astăzi nu există un inventar complet al lucrărilor lui Andronic şi nici nu se cunoaşte conţinutul multora dintre ele, fiind risipite în diferite fonduri, impunându-se deci o corelaţie şi cu alte lucrări similare apărute în epocă, unele aflate în biblioteca Mănăstirii-mamă. Doar studierea lor globală poate duce la o imagine veridică a celui considerat unul dintre istoricii şi cronicarii celei mai vechi vetre de cultură muzicală din Moldova. Această investigare globală ar putea stabili şi relaţiile acestor volume cu cele tipărite în epocă (*Istoria Sfintelor Monastiri Neamţul şi Secul*, publicată la Neamţ, în 1857), cu cele două manuscrise din fondul Mănăstirii Neamţ, semnate de arhimandritul Augustin Braha (Ms. nr. 161 - *Istoria fondării Mănăstirii Neamţu-Secu*) şi de Augustin şi Gherasim (pentru perioada 1852-1856). Este cert că în epocă existau serioase preocupări pentru istoria străvechiului aşezământ monahal de la Neamţ şi ele vor continua culminând cu cele datorate lui Nicolae Iorga[7], Constantin Tomescu[8] şi altele. O parte a manuscriselor lui Andronic, necunoscută cercetătorilor basarabeni actuali, a rămas la Mănăstirea Neamţ, fiind citate în diferite lucrări, cum ar fi *Scurtă istorie pentru începutul creştinătăţii şi al ierarhiei Moldovei*, 1858, citată de Radu Constantinescu[9] (la Chişinău acelaşi titlu apare în catalogul lui Andronic, dar este datat 1846), *Istoria Mănăstirii Secu*, scrisă în 1862 şi aflată în prezent în Biblioteca Academiei (Ms. 1269), *Istoria pentru începerea şi zidirea şi întemeierea Sfintei Mănăstiri (...) de se zice Secul (...) de la începutul întemeierii şi până la sosirea Prea Fericitului Părintelui nostru Paisie*, aflată în prezent în Arhivele Statului din Râmnicu Vâlcea şi prezentată de arhiereul Nestor Vornicescu[10], sau *Istoria câtorva schituri pendinte de Neamţ*, 1864 (Ms. 101 din fondul Mănăstirii Neamţ), lucrare având, se pare, conţinut comun cu cartea a X-a a istoriei Mănăstirilor Neamţ şi Secu din fondul de la Chişinău, datată 1881, conform catalogului lui Andronic. Arhiereul Nestor Vornicescu susţine că lucrarea aflată în fondul vâlcean este autografă şi după ea s-a scris cea aflată la Chiţcani, cu unele adăugiri şi pe care autorul spera s-o cunoaştem, "dacă nu cumva a fost distrus (manuscrisul - **n.n.**) la Chiţcani, în timpul celui de-al doilea război mondial"[11]. Mai trebuie consemnat şi faptul că o parte a acestui fond de manuscrise, interesante pentru muzicologie, prin datele pe care le oferă despre viaţa de cult, despre cântarea de strană, despre unele figuri ilustre ale muzicii noastre, cum ar fi Grigore Ţamblac, Iosif Protopsaltul, Visarion Protopsaltul, Macarie Ieromonahul (pentru stagiul său nemţean), Nectarie Frimu, Ioan Cartu etc., a fost cunoscut unor cercetători din perioada interbelică, într-o fază când investigaţiile nu atinseseră profunzimea actuală. Se crede că însuşi Iaţimirschi s-a bazat în lucrările sale pe manuscrise muzicale aflate printre cele aproximativ o mie

existente în Mănăstire înaintea incendiului din 1862.

Revenind la prezentarea figurii lui Andronic, vom consemna şi atitudinea sa patriotică, proaspătul duhovnic (din 1856) semnând alături de Dionisie Romano, viitorul stareţ al Mănăstirii şi episcop, acceptul pentru alcătuirea comitetelor unioniste, pregătitoare ale Unirii din 1859.

La stabilirea în Basarabia, la 1 noiembrie 1861, Andronic vine "cu două cufere cu cărţi" şi cu icoana făcătoare de minuni a Maicii Domnului, după ce prin stăruinţa sa s-a ferecat în aur, în 1847, icoana mare a Maicii Domnului de la Vovidenia. Printre cărţile din cele două cufere se aflau şi "30 de manuscrise (sec. XIV-XIX), aduse de la Neamţ" - cum precizează el însuşi, multe purtând însemnarea apartenenţei: "Din S(fânta) M(onastire) Neamţului aduse aice".

După moartea lui Teofan (1884), Andronic devine egumen al noului Neamţ, în 1890 fiind înaintat la rangul de arhimandrit.

În prezentul demers, pentru completarea şi întregirea datelor studiilor amintite, cât şi pentru cercetările ulterioare, important rămâne catalogul cărţilor bibliotecii Noului Neamţ, scris de Andronic în 1884 şi în care sunt incluse şi cele treizeci de manuscrise şi cărţi muzicale aduse de la Neamţ.

De la cele două valize de cărţi, cu care a poposit pe malul Nistrului, s-a ajuns în 1884 la 146 de manuscrise şi 2272 de cărţi tipărite, în limbile română, greacă, slavonă, rusă, bulgară, sârbă, turcă. Această îmbogăţire s-a realizat prin donarea şi prin achiziţionarea unor noi lucrări de către bibliotecarul Mănăstirii, Andronic. În Manuscrisul nr. 88, cuprinzând *Diata arhimandritului Andronic*, din 1886, putem citi, pe filele 4-6, testamentul său: "Mă rog ca sfintele cărţi, toate câte se află în limba moldovenească şi rusească şi grecească, tipărite şi adunate prin multă sârguinţă a mea aicea precum şi cărţile de psaltichie cele scrise dă păcătoasa mâna mea (...) să rămâie spre îmbogăţirea bibliotecii monastirii".

Reînfiinţarea Mănăstirii şi sărbătorirea, în 1994, a 130 de ani de la întemeierea Noului Neamţ, a determinat cedarea unei părţi a patrimoniului de carte, în prezent majoritatea lucrărilor fondului aflându-se la Arhiva Naţională a Moldovei din Chişinău, cota R-2119.

Desprinderea fondului de manuscrise şi constituirea sa izolată de matca din care provenea a dus la unele investigaţii separate, ignorându-se faptul că era vorba de un întreg. Referirile din perioada ulterioară constituirii fondului sunt sporadice şi au un caracter general. Astfel, rectorul Academiei Teologice din Moscova, A. G. Stadniţki, născut în Basarabia, consemnează impresiile sale generale despre ceea ce găsea el prin 1894-1895 la Noul Neamţ, făcând unele referiri la utilizarea cărţilor în serviciile de cult, mai ales că practicile de cult erau diferite de cele cunoscute lui din bisericile ruseşti, având o formă inedită pentru el: în formă monodică şi în limba română sau greacă. El scrie pagini emoţionante despre cântarea monodică a călugărilor Mănăstirii, necunoscută lui. Este descrisă impresia sa profundă, determinată de cântarea în limba română de la Vecernie - *Lumină lină* -, al cărei interpret nu era altul decât egumenul Andronic, considerat un

bun cunoscător al cântării de tradiţie bizantină, însoţit, în mijlocul bisericii, de slujitorii ieromonahi. După mărturiile aceluiaşi teolog, încă la sfârşitul secolului era în uz la strana din Noul Neamţ *Irmologhionul* din 1819, argumente peremptorii pentru continuarea tradiţiei paisiene în ceea ce priveşte cântarea de cult la Noul Neamţ la sfârşitul secolului trecut. Reţinem din aceste relatări şi faptul că Mănăstirea avea trei călugări care răspundeau de problemele muzicale: ieromonahul Sevastian era conducătorul corului, Varsanufie devine dascăl de psaltichie în limba slavonă, iar Manul Focşa dascăl pentru cântările în limba română.

A. I. Iaţimirski acordă şi el atenţie manuscriselor slave şi ruse din biblioteca lui Paisie Velicicovschi şi din Mănăstirea Neamţ şi intenţiona alcătuirea unui catalog al manuscriselor în limba slavonă din fondurile ruseşti, unde probabil ar fi trebuit să intre şi o parte din cele aflate la Noul Neamţ.

După aceste referiri generale, peste fondul de manuscrise de la Noul Neamţ s-a aşternut o lungă tăcere. Este drept că şi fondul rămas la Mănăstirea Neamţ sau lucrările aparţinând acestui centru, dar aflate în alte depozite, a intrat târziu în atenţia cercetării.

În anul 1944, zona era dominată de operaţiunile frontului Iaşi-Chişinău, când se decide trimiterea fondului de cărţi în România. Se întocmesc inventarele necesare, dar lucrările vor fi salvate doar de adevărate minuni necunoscute încă.

În 1959, Mănăstirea Noul Neamţ este ultimul aşezământ monahal din Basarabia, devenită Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, închis şi valorosul fond arhivistic şi de carte este depozitat în Arhiva Centrală de Stat de la Chişinău, fără drept de cercetare. Este inventariat de cercetătoarea Valentina Pelin-Ovcinicova, cea care va alcătui şi un catalog general, publicat în 1989[12], apreciat ca fiind al unicei biblioteci mănăstireşti din Basarabia, care s-a păstrat. Se pare că în acest fond s-au adunat şi alte cărţi provenind de la alte mănăstiri basarabene: Căpriana, Hâncu, Curca, Gerbovăţ ş.a.

Importanţa fondului constă în faptul că multe din investigaţiile unor cercetători pot fi verificate şi continuate. Se impune precizarea că multe din aceste lucrări, cunoscute înaintea instaurării comunismului în Basarabia şi România, au fost considerate dispărute timp de 50 de ani, pierzându-li-se urma, deşi ele atestau activitatea în Moldova a lui Grigore Ţamblac, erau cărţi trecute prin mâna vestitului caligraf Gavriil Uricul sau erau donaţii ale lui Mihail Kogălniceanu, ca cele trei volume ale *Letopiseţului Ţării Moldovei*, dăruite Mănăstirii în 1884. Mai citäm printre cei care au considerat pierdute aceste cărţi şi manuscrise valoroase şi pe Radu Constantinescu[13], cel care menţiona în 1986 ca dispărute în 1940 multe din manuscrisele aflate ultima oară la Noul Neamţ: *Octoihul* din secolul XVI, *Mineiul* pe noiembrie al lui Gavriil Uricul şi datat 1448-1449, *Mineiul* pe mai din acelaşi secol al XVI-lea etc. Într-o situaţie similară se află manuscrisele care dau detalii despre Grigore Ţamblac, autorul textului *Slavei Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava* şi al primelor variante melodice, deoarece este exclus ca această cântare închinată

unui sfânt local să nu fi fost practicată, cel puţin în forme orale, până la imortalizarea ei în semiografie cucuzeliană, de către Evstatie de la Putna (1511).

Fondul ne relevă faptul că marea majoritate a primelor tipărituri muzicale în notaţie psaltică sau în notaţie guidonică în limba română, ca şi cele greceşti în notaţie psaltică, s-au bucurat de apreciere în Mănăstirea moldavă, alături de cele în notaţie sinodală de Petersburg, dovezi ale practicii corale în lavra muşatină. Este cazul lucrărilor lui Macarie Ieromonahul, tipărite la Viena, în 1823, ale lui Suceveanu, tipărite la Iaşi şi la Mănăstirea Neamţ, în 1848 şi 1856-1857, ale lui Nectarie Frimu etc. Ni se pare relevant, în atmosfera prelungită a bicentenarului naşterii lui Anton Pann, să evidenţiem prezenţa la Neamţ a celor mai multe dintre lucrările "finului Pepelei".

Corelarea catalogului întocmit de Andronic în 1884 cu cel actual, aflat la Chişinău, evidenţiază dispariţia lucrărilor tipărite ale lui Anton Pann, ele apărând în cel dintâi, dar lipsind din cel de-al doilea. Când s-a petrecut această dispariţie şi de ce? Unde sunt acest cărţi lăsate moştenire de Andronic? Oricum, simpla lor menţionare în 1884 contrazice ideea lansată de unii cercetători că lucrările lui Anton Pann nu ar fi ajuns în Moldova.

Cu ajutorul acestui fond se poate completa galeria psalţilor nemţeni şi al copiştilor Mănăstirii: Ştefan Tătaru, Teofan Cristea, Andronic Bălan-Popovici, Calistrat şi alţii care vor fi evidenţiaţi în capitolul consacrat manuscriselor muzicale.

De asemenea, poate fi întregit catalogul creaţiei celor mai importanţi psalţi nemţeni, în primul rând al lui Iosif şi al lui Visarion. Vom întâlni în manuscrise şi creaţii ale lui Macarie din perioada nemţeană (1831-1833).

Sigur că multe date din catalogul general al fondului se cer verificate şi corectate, după o corelare cu celelalte lucrări rămase în biblioteca Mănăstirii Neamţ sau care au intrat în alte depozite. La o primă cercetare, am semnalat deja că nr. 20 din lista cărţilor cu notaţie psaltică în limba română, *Irmologhionul* lui Macarie, nu este tipărit la Bucureşti - cum se menţionează în inventar -, ci la Viena. Uneori, aceeaşi lucrare este înregistrată cu titluri diferite, ceea ce poate crea confuzii. Este cazul *Idiomelarului* lui Dimitrie Suceveanu, tipărit la Mănăstirea Neamţ în 1856-1857 şi care este înregistrat cu titlul *Irmologhion* (nr. 22 din aceeaşi listă). În lista cărţilor tipărite în "limba moldovenească şi rusească" est înregistrată o *Liturghie* din 1715, care ar fi fost tipărită la Iaşi, "în tipografia Sfântului Mormânt". Pe lângă asemenea erori, explicabile pentru perioada în care au fost alcătuite inventarele şi sub presiunea ideologică binecunoscută, mai trebuie semnalate şi altele, care întăresc caracterul tendenţios şi neştiinţific al unor prezentări, pentru ca ele să nu mai fie preluate în cercetările ulterioare. Se scrie într-unul din inventare că Mănăstirea Neamţ s-ar afla nu departe de Iaşi. Or, este astăzi cunoscut faptul că Noul Neamţ se află mult mai aproape de Iaşi decât vechea chinovie moldavă. Se vorbeşte în inventarele rămase şi azi în uz de "ocupaţia boierească românească" a Moldovei lui Ştefan cel Mare, se scrie despre "tagma bisericească", se citează din lucrarea - tipărită nu întâmplător în anul închiderii Mănăstirii basarabene - *Rolul reacţionar al religiei şi al Bisericii*, dar nu se suflă un cuvânt

despre faptul că pământul pe care se stabileau călugării fugari era românesc. Pe baza unor asemenea afirmaţii eronate se merge uneori mai departe, susţinându-se că spre sfârşitul anilor '50 din secolul trecut s-ar fi înfăptuit trecerea la alfabetul latin şi ar fi fost înlăturate şi interzise în biserici cărţile slavone sau cu litere chirilice, idei eronate şi în prezent găsindu-se în multe biserici cărţi cu texte liturgice scrise cu litere chirilice în limba română.

Noul inventar, în uz şi în prezent, cuprinde şase opisuri, al căror conţinut general ne interesează pentru a asigura operativitatea în investigarea bogatului fond:

- opis I cuprinde documente de arhivă din perioada 1847-1959, organizate cronologic, şi 1199 cărţi din inventarul Mănăstirii Noul Neamţ;
- opis II cuprinde 43 de manuscrise în limba slavonă şi rusă, din secolele XIV-XIX;
- opis III conţine 100 de manuscrise în limba română, din secolele XVIII-XIX;
- opis IV descrie 76 de manuscrise cu notaţie liniară, în limba rusă, din secolele XVIII-XIX, şi 14 manuscrise psaltice în limba română şi greacă;
- opis V conţine prezentarea a 76 de cărţi cu notaţie psaltică din secolele XVIII-XIX în limbile română, greacă, rusă, bulgară;
- opis VI este rezervat lucrărilor istorice.

Nerespectând tipologia catalogului lui Andronic, identificarea unei lucrări în ambele inventare este dificilă. Dacă primul document este scris în limbile rusă, română (cu litere chirilice), slavonă, greacă (în funcţie de provenienţă şi limba lucrării), cu frecvente amestecuri de litere, cel de-al doilea este scris în limba rusă şi nu este datat, impunându-se o revizuire serioasă a multor descrieri şi o retipărire în limba română şi cu grafia latină, acceptată şi în Moldova de peste Prut.

Clasificarea generală a manuscriselor şi cărţilor fondului ni se pare mai puţin importantă decât una care are în vedere, pentru acest demers, criterii muzicologice.

O primă categorie o pot forma, deci, cele de interes general şi care pot da o dimensiune universală a vetrei culturale în discuţie. Vom aminti astfel prezenţa manuscriselor în limba română şi slavonă a povestirii medievale *Varlaam şi Ioasaf* (sec. XIV), ale cărei scene sunt imortalizate pe pereţii gangului clopotniţei Mănăstirii Neamţ. Aşa apare explicabilă însemnarea din secolul XVIII de pe scoarţa versiunii româneşti: "într-această sfântă carte sântu mari şi de folos învăţături peste samă n-am mai văzut". Multe dintre cărţile aparţinând Noului Neamţ reprezintă adevărate raritäţi bibliofile, cum ar fi *Odiseea* în limba greacă şi latină, tipărită la 1820 sau *Encyclopédie du dictionnaire raisoné des sciences, des arts et des métiers* a lui Diderot şi D'Alembert, în 17 volume, tipărite în 1751-1765, sau Plutarh, tipărit în 1620, în limba greacă şi latină. Cele mai multe pot întregi documentarea pentru istoria culturii, pentru istoria Bisericii şi pentru viaţa vechii vetre de cultură moldavă. Cu justificată emoţie te poţi apropia de *Mineiul* din 1448-

1449, pe care apare însemnarea celebrului copist Gavriil Uricul ("Gavriil a scris această lună în anul 6957).

Investigaţiile trebuie extinse şi asupra unor lucrări lipsite de semiografie muzicală, deoarece cântarea bisericească s-a practicat şi se practică şi astăzi în forme orale din punctul de vedere al muzicii, pe baza unor modele numite podobii, scrise fiind doar textele, concepute după dimensiunea şi turnura asemănândelor sau prosomiilor. Această modalitate de interpretare va avea o mare importanţă în procesul românirii cântărilor bisericeşti şi azi ne interesează care erau reperele muzicale ce însoţeau asemenea texte din cărţile de cult, copiate sau scrise la Mănăstirea Neamţ, din *Octoih, Minei, Triod, Penticostar* : glasul, textul, titlul modelului sau podobiei etc. Aceste elemente le putem urmări şi în cărţile tipărite la Mănăstirea Neamţ în marea majoritate :*Irmologhion* (1827), *Octoih cu canoane la pavecerniţă* (1816), *Octoih mare sau Paraclitichi* şi *Octoih mic* (1836), *Triod* (1833, 1847), *Penticostar* (1834, 1848), *Mineie* pe diferite luni ale anului (1845-1847). Multe din aceste cărţi apar în dublete şi triplete şi studierea lor ar evidenţia aspecte legate de aportul cărţilor de cult la formarea limbii române literare. În aceeaşi situaţie şi cu o importanţă sporită se află manuscrisele cuprinzând texte de cult în limba română sau slavonă. *Octoihul* cuprinzând glasurile V-VIII, datat în deceniul IX al secolului XVI, oferă mostre de texte care se vor cânta oral şi pe care se învăţa scris-cititul, cum ne confirmă însemnarea de pe coperta finală: "Să se ştie de cându am învăţat cărţi la părintele Mihail, în Neamţu (...) 7251 (1743 - **n.n.**), martie 4, Cofil (?) diacon". În asemenea cărţi găsim şi primele atestări ale limbii române, în însemnările, multe ulterioare, privind starea cărţii şi mai ales utilizarea ei în serviciile de cult. Unele conţin acele minunate miniaturi şi vignete aurite, dovezi ale şcolii de caligrafi şi miniaturişti de la Mănăstirea Neamţ.

Un loc aparte îl ocupă manuscrisele în care apar însemnări despre controversata figură a lui Grigore Ţamblac, după unele dintre acestea fost chiar egumen al Mănăstirii. Este cazul codicelui miscelaneu cuprinzând cuvinte, vieţi de sfinţi apocrife şi povestiri din *Pateric*, din 1448, în care se găsesc şi trei predici ale lui Ţamblac, primele două purtând însemnarea ulterioară "A lui Grigore călugărul şi prezbiterul, egumen lăcaşului Pantocratorului". În lucrare apar şi stihurile Sf. Varvar, "izvorâtorul de mir, ale lui Ciprian din monastirea Neamţ", scrise în 1435, ceea ce întăreşte presupunerea că lucrarea a fost scrisă aici. În *Trebnicul arhieresc*, datat în anii '60-'70 ai secolului XVII, apare din nou însemnarea datată în 7225 (1747): "Această sfântă carte iaşte a sfintei mănăstiri Neamţului scrisă de părintele Grigore Ţamblac, mitropolitul Kievului, care a fost şi egumen la această sfântă mănăstire Neamţul şi dascăl Moldovei". Reinterpretarea acestor însemnări în lumina ultimelor descoperiri despre controversatul stagiu nemţean, dar şi despre controversatul personaj al culturii religioase din prima parte a secolului al XV-lea poate oferi elemente noi, apte să aducă mai multă claritate în aceste probleme.

O atenţie aparte merită cărţile de cântări tipărite la Iaşi, dintre care trebuie amintite: *Catavasierul* tradus din greceşte în româneşte, în 1792, şi *Octoihul* din 1818. Vom reţine din prima carte a *Istoriei Mănăstirii Neamţ* (1881) a lui Andronic

impresionanta cifră de manuscrise aflate în biblioteca Mănăstirii înainte de 1859 şi anume 1671[14], la care se adaugă multe neştiute, care se aflau pe la biserici, servind pentru săvârşirea serviciilor de cult.

Date importate despre muzica de cult din Mănăstirea Neamţ găsim în cele zece volume ale istoriei lăcaşului, scrise de Andronic şi păstrate în fondul descris precum şi cele consacrate vieţii şi activităţii Sfântului Paisie. Cele zece volume se extind ca realizare pe un ,are spaţiu de timp, începând cu anul 1844 şi terminând cu anul 1886 şi cuprinzând date de la întemeierea Mănăstirii şi până la epoca paisiană şi post-paisiană. Este perioada în care se statorniceşte la Neamţ cântarea corală, care alternează cu cea monodică de tradiţie bizantină reprezentată de ilustrul Iosif Protopsaltul. Practic, cântarea se executa în Mănăstire în forme orale descrise mai sus şi după cele două semiografii, psaltică (cucuzeliană) şi liniară (sinodală de Petersburg). În aceste condiţii, începuturile muzicii corale la Mănăstirea Neamţ şi implicit în trecutul nostru trebuie mutate fără nici o ezitare cu peste o jumătate de veac în urmă, în timpul stăreţiei lui Paisie Velicicovschi (1779-1794). Documentele de arhivă aflate la Mitropolia din Iaşi, la Arhivele Statului din Bacău, Iaşi şi Piatra Neamţ, confirmă extinderea muzicii corale dincolo de Mănăstirea căreia îi aparţineau monahii corişti, mai ales la Iaşi, unde erau frecvent chemaţi, în prima jumătate a secolului XIX. În felul acesta, temeliile cântului coral cultic statuat de Cuza prin Cartu, profesorul şi dirijorul de cor de la Mănăstirea Neamţ din deceniul VI al secolului trecut, trebuie căutate chiar dincolo de graniţă secolului XVIII. Manuscrisele muzicale în limba rusă şi cu notaţie liniară din fondul descris stau mărturie pentru practicarea muzicii corale în prima jumătate a secolului XIX. Multe sunt nedatate: *Octoih, Triod şi alte cântări, Cântările privighertlor, Cântări pentru liturghie şi privighert* ş.a. Dintre cele datate trebuie amintit în primul rând *Irmologhionul* scris de Iustin Monahul "în Sfânta Monastire Neamţu, prin sârguinţa ierodiaconului Gudiil, carele în urmă au fost duhovnic", scris în 1819. Însemnarea mai dezvăluie şi faptul că Iustin copistul, poate şi psaltul, fusese la Ierusalim, având titlul de hagiu. În 1849, *Irmologhionul* este donat de Gudiil monahului Varsanufie. Ar putea fi viitorul dascăl de cântări bisericeşti al Şcolii de cântăreţi de la Noul Neamţ, dar şi "ava Varsanufie" de la Vovidenia. Remarcăm prezenţa în *Irmologhion* a unor cântări locale: *Polieleu "nemţesc"* (de la Mănăstirea Neamţ), *Cântare kieviană* şi un *Heruvic voloh* (?). Asemenea cântări având precizarea unor apartenenţe locale am întâlnit şi în manuscrise aflate la Academia Română şi în fondul Mănăstirii Neamţ, pe care le-am prezentat în lucrarea amintită[15]. Acest *Irmologhion*[16] trebuie neapărat corelat cu cel în notaţie liniară şi cu text slavon din fondul Mănăstirii Neamţ (Ms. 136) şi cu *Irmologhionul* scris de ipodiaconul Dometie, în 1842, aflat în acelaşi fond basarabean, scris tot la Neamţ. Cele două *Alfavita irmologhisania* scrise de monahul Ghervasie, unul în 1820 şi altul nedatat, dar aparţinând probabil aceleiaşi perioade, completează repertoriul manuscriselor muzicale cu cele de iniţiere în cântarea corală. Ipodiaconului Dometie i se datorează şi manuscrisul din 1850 - *Rânduiala privighertlor şi la liturghie*, cu "toate stihurile ce trebuie a să cânta în strană". Se

pare că manuscrisul a fost realizat pentru ieroschimonahul Damian Paulov (?), amintit în titlu şi care putea fi un mare iubitor al muzicii corale. În el se găseşte o "cântare kieviană". Un alt ierodiacon, Amfilohie, scrie un alt manuscris coral, cuprinzând şi tradiţionala cântare *Mulţi ani trăiască*, evident tot în limba rusă. Pe partitura cântărilor pentru patru voci, datată în 1852, găsim numele cântăreţului de cor husar (?) Andrei Carpovici Savici. Pe partitura din 1856, cuprinzând cântări din *Octoih* şi din *triod*, găsim la fila 100 numele copistului Nichita "veşmântariu", iar pe cel românesc din 1866 cel al altui copist - Spiridon Telega.

O categorie aparte, demnă de tot interesul muzicologic, o constituie "cărţile tipărite în limba slavonească pe psaltichie grecească", descrise pe fila 54 a catalogului lui Andronic[17]. Este vorba despre două florilegii de cântări bisericeşti, tipărite la Constantinopol în 1857, respectiv în 1864, lucrări târzii care îmbină aceste două elemente: notaţia psaltică hrisantică şi limba slavonă, cunoscut fiind că, în general, bisericile slave au adoptat cântarea corală şi semiografia guidonică autentică sau cea adaptată sub forma cunoscută sub denumirea de sinodală de Petersburg. Aceste două lucrări reunesc, deci, notaţia psaltică în faza hrisantică, cu texte în limba slavonă, traduse din originalele greceşti.

Cărţile tipărite în limba română cu notaţie liniară sunt în majoritate achiziţii făcute de bibliotecarul Noului Neamţ, cuprinzând transcrieri în notaţie guidonică după cea psaltică, realizate de Gavriil Musicescu, Gheorghe I. Dima şI Grigore Gheorghiu. Sunt cele opt glasuri ale *Anastasimatarului*, "cuprinzând serviciile de sâmbătă seara şi duminică dimineaţa, puse pe cele opt glasuri întrebuinţate în Biserica Ortodoxă Română", tipărite la Leipzig, în litografia lui C. G. Röder, în anii 1884-1889 şi cântările din *Rânduiala vecerniei de sâmbătă seara a celor opt glasuri*, tipărite tot la Leipzig, în 1883. *Rânduiala Sfintei Liturghii cu toate cântările şi troparele trebuitoare*, tipărită în 1885, în acelaşi loc, este datorată numai lui Gavriil Musicescu şi Grigore Gheorghiu. Singura carte de acest gen care poate proveni de la Neamţ este *Divina Liturghie a Sf. Ioan Chrisostom*, datată 1860 şi tipărită de Ioan Cartu la Bucureşti, în 1865, în imprimeria comandată pentru Mănăstirea Neamţ. Lucrarea s-a născut şi a fost experimentată în ctitoria muşatină.

Tot de aici puteau veni şi cele două cărţi de cântări pe note liniare înregistrate în ambele cataloage, cu textele în limba rusă, prima tipărită la Moscova în 1860, iar a două cuprinzând cântări la Naşterea Domnului şi la alte sărbători împărăteşti. În aceeaşi situaţie incertă ca provenienţă se prezintă cele cinci volume cuprinzând ştimele vocale ale corurilor bisericeşti tipărite în tipografia sinodală din Moscova şi din Petersburg, în perioada 1846-1860. Celelalte, apărute după 1860 la Moscova, Petersburg, Smolensk sau Kazan şi îngrijite de Behmetiev, Arhanghelshi, Bortneanschi ş.a. erau achiziţii ulterioare stabilirii călugărilor la Noul Neamţ.

Ni se pare interesantă şi lista cărţilor în limba greacă şi cu notaţie hrisantică, ea ilustrând preocupările psaltîlor nemţeni şi de la Noul Neamţ pentru menţinerea legăturilor cu centrele ortodoxe din Orient, în special din Grecia., Ele sunt înregistrate aparte şi de către Andronic[18], şi de către inventarul actual[19],

evidenţiindu-se statutul lor deosebit. Catalogul trădează faptul că Andronic nu stăpânea prea bine limba elină, cel puţin în forma scrisă, transcriind literele fără nici un accent (spiritul lin şi cel aspru sunt eliminate total), unele litere fiind ale alfabetului chirilic. Reţine atenţia prezenţa primelor tipărituri cu notaţie bizantină din lume, tipărite la Bucureşti, în 1820, de Petre Efesiu: *Noul Anastasimatar* şi *Doxastariul sintomon*. Primul exemplar al *Noului Anastasimatar* trădează şi provenienţa, confirmând ideea completării în timp a fondului adus de la Neamţ. Pe filele 2-16 citim că diaconul Ioan Şincan a cumpărat cartea în 1880, din Chişinău. Urmează, respectând nu vechimea inventarelor, ci criteriul cronologic al apariţiei lucrărilor, două volume tipărite la Constantinopol, în 1824, *Irmologhionul calofonicon* din 1835, tipărit tot la Constantinopol, *Doxastarul* tipărit la Galata, în 1836, *Irmologhionul* din 1839, al lui Petru Peloponesiu, tipărit la Constantinopol, *Doxastarul* din 1841, tipărit tot la Constantinopol, în două volume, înregistrat în inventarul actual ca *Triod-Penticostar*. Lista continuă cu *Anastasimatarul argon şi sintomon* al lui Ioan Lampadarie, tipărit în 1846, la Constantinopol, cu cel de-al IV-lea volum al *Liturghiei*, tipărită de Theodor Focheos (probabil cel trecut şi prin reşedinţa mitropolitană a lui Veniamin Costache, unde a lăsat urme ce se cer investigate), la Galata constantinopolitană, în 1848, apoi cu cele patru volume ale *Pandectelor imnografice bisericeşti*, tipărite la Constantinopol, în 1850, cu *Enciclopedia muzicii bisericeşti*, tipărită tot la Constantinopol, în 1859, cu *Anastasimatarul* din 1863 (Constantinopol) şi cu *Antologia de cântări la vecernie, utrenie şi liturghie*, nedatată. Şi aici se impune o corelare a titlurilor menţionate în cele două cataloage, pentru că unele cărţi sunt înregistrate cu titluri diferite, care pot deruta şi determina ipoteze nerealiste.

Am lăsat intenţionat la sfârşit cărţile şi manuscrisele cu notaţie psaltică şi cu texte în limba română, ele reprezentând nu numai cea mai valoroasă parte a fondului, dar şi cea care ne poate ajuta la definitivarea profilului celei mai importante şi celei mai vechi vetre de cultură muzicală din Moldova - Mănăstirea Neamţ.

Multe cărţi sunt dublete sau triplete, dar apar cu titluri diferite, impunându-se o studiere sistematică şi în strânsă corelaţie cu exemplarele aflate în alte depozite, şi în primul rând în marea lavră din care provin. O trecere în revistă sistematică a cărţilor tipărite are în vedere criteriul cronologic şi pe autori. Macarie Protopsaltul este reprezentat de cele două cărţi tipărite la Viena, în 1823: *Anastasimatarul* şi *Irmologhionul*, şi de reeditările *Theoreticonului*, din 1848 (Iaşi) şi 1856 (Buzău), cele de la mijlocul acestei enumerări, în două exemplare. Anton Pann este prezent doar în catalogul lui Andronic, din 1884, cu *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti* (1845), cu *Privegherul* (1848), cu *Anastasimatarul* (1854) şi cu *Irmologhionul* (1854), din păcate dispărute din inventarul actual. Dimitrie Suceveanu are în fondul basarabean mai multe exemplare din *Irmologhionul* (1848), din *Anastasimatarul* (1848), care nu sunt simple reeditări ale lucrărilor omonime ale lui Macarie Ieromonahul, cum am avut ocazia să o demonstrăm recent *20 şi cu cele trei volume ale capodoperei sale - *Idiomelarul*

(1856-1857). Nectarie Frimu este reprezentat în fondul basarabean cu tomul al III-lea al *Antologiei sau Floarealegere de cântări bisericeşti* (1840). Se adaugă *Prohodul Domnului*, tipărit în anul 1856, la Mănăstirea Neamţ, *prohodul Adormirii Maicii Domnului*, tipărit la Bucureşti, în 1869, *Anastasimatarul*, tipărit la Buzău, în 1856 şi *Rânduiala privegherilor şi a toată utrenia*, tipărită la Iaşi. Lista acestor cărţi sare de la numărul de ordine 30 la 42, unde sunt înregistrate trei *Prohoade*, din 1873 şi 1884, considerate cărticele. Numerele sărite lasă loc întrebării dacă nu cumva vor mai fi fost şi alte cărţi tipărite, care ar fi urmat să fie înregistrate. Ele nu apar nici în inventarul actual, unde sunt înregistrate doar 12 (nr. 20-31) lucrări, negăsindu-se, aşa cum am arătat mai sus, cărţile lui Anton Pann. O atenţie deosebită necesită nr. 26 din inventarul cel mai recent - *Rânduiala vecerniei cei mari*, tipărită la Iaşi, în 1846, în *Cartea de cântări bisericeşti* a lui Nectarie Tripoleos. Pe filele 4-7 găsim însemnarea despre achiziţionarea lucrării, în 1854, pentru Mănăstirea Văratic. Studierea comparată a conţinutului cărţii şi a Manuscrisului nr. 105 din Biblioteca Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei - pe de o parte - şi cu *Cântările Pavecerniţei cei mari*, din antologia lui Ioan Zmeu *21, poate reliefa contribuţia necunoscută a ilustrului psalt grec Gheorghe Pararchiade, adus ca protopsalt la Catedrala mitropolitană din Iaşi şi dascăl de psaltichie la şcoala de cântăreţi bisericeşti din Iaşi, devenind unul dintre mentorii lui Dimitrie Suceveanu.

Cele mai importante rămân manuscrisele psaltice în limba română (unul bilingv - în limba română şi greacă). Ele provin în cea mai mare parte din cele aduse de la Mănăstirea Neamţ, deci scrise aici, utilizate în Mănăstire şi cuprinzând şi lucrări ale psalţilor nemţeni. Sunt 16 manuscrise în notaţie hrisantică, deci aparţinând perioadei de tranziţie de la semiografia cucuzeliană numită "vechea sistimă" la "noua sistimă". Dar este important faptul că printre cântările notate se găsesc şi creaţii ale lui Iosif Protopsaltul, cel mai strălucit reprezentant al şcolii nemţene, contemporan al lui Paisie Velicicovschi.

Un valoros manuscris psaltic este cel intitulat *Cântări trebuincioase numai la mese*, în limba română şi greacă, în notaţie cucuzeliană. El cuprinde pe filele 2-13 o însemnare de dăruire în 1745, ieromonahului Veniamin.

Cel mai vechi manuscris în notaţie hrisantică pare a fi cel intitulat *Carte cu cântări trebuincioase la liturghie peste tot anul*, care "dupre cum se vede însemnat în ea, s-au dăruit de prea cuviosul părintele nostru stareţ Dometian, părintelui nostru Theofan, când se afla ierodiacon". Singurul indiciu pentru datarea lui, avut la dispoziţie până în prezent, este însăşi însemnarea de donaţie din 1832, lui Theofan Cristea.

În aceeaşi situaţie, neavând precizat anul scrierii şi nici alte date despre copist sau autori, dar având indicată proveniența: de la Theofan Cristea, este *Cartea de cântări trebuincioase la liturghie peste tot anul şi la trapeză la praznicele mănăstirilor noastre*. Manuscrisul necesită o cercetare comparativă cu cel din 1837, aflat în fondul Mănăstirii Neamţ - *Rânduiala ce se face la trapeză în ziua hramului monastirii şi a doua zi după hram pentru ctitori* - şi cu cel înregistrat cu titlul românesc *Carte de cântări trebuincioase numai la mese* şi scris numai în limba

greacă, nedatat. Tot nedatate şi cu aceeaşi provenienţă sunt cele două manuscrise intitulate identic - *Carte de cântări trebuincioase la liturghie peste tot anul*, rămase "de la părintele nostru întâiul igumen Teofan" şi ultimele două manuscrise din lista întocmită de Andronic.[22]

Manuscrisul din 1835 - *Carte de cântări la liturghie şi utrenie* - ne relevă numele unui psalt nemţean necunoscut - Ştefan Tătaru, psalt care încheie cartea în acest an. Ar fi necesară o investigare comparată a conţinutului acestui manuscris cu cel semnat de psaltul Ştefan (care era în 1883 frate, ulterior devenind, prin intrarea în monahism, Veniamin) în *Antologhionul* (B.A.R. 4028) şi în Manuscrisul nr. 3245 din acelaşi fond, datat 1841, scris de "psaltul Ştefan (...) cu mari nevoi (...) şi cu durere de piept şi cu cheltuială", precum şi cu Manuscrisul II-145 din Biblioteca Sfântului Sinod, din 1821, atribuit, cu probabilitatea de rigoare, de Gheorghe C. Ionescu, aceluiaşi Ştefan Psaltul, menţionat cu numele "Veniamin Moldaviei"[23].

Un alt nume de psalt nemţean necunoscut este dezvăluit de cel de-al treilea manuscris al listei lui Andronic[24], cuprinzând cântări de la liturghie şi priveghere (anixandare, polieleie etc.), manuscris care a fost al monahului Agapie din Mănăstirea Neamţ, apreciat drept "cântăreţ şi zugrav bun". Din punctul de vedere al conţinutului, manuscrisul se aseamănă cu cel din 1841 - *Carte cu anixandare, kekragare, polielee, evloghitare şi alte cântări pentru privegheri*, scrisă de Andronic "când eram în vârstă de 21 de ani, în Mănăstirea Secul". Cu aceasta ne-am apropiat de manuscrisele muzicale aparţinând lui Andronic, în număr de patru. Ele se adaugă celor cu caracter istoric. Manuscrisul muzical de mai sus este datat 1841. Cel de-al doilea manuscris muzical în ordine cronologică, scris în 1843, este *Cartea cu rânduiala Sfintei Liturghii* (heruvice, axioane, chenonice etc.), "scrisă la 23 de ani, la Secu". În 1849 el termină *Cartea cu cântări trebuincioase la privegheri şi acatistul Prea Cuvioasei Parascheva*, care "s-au adunat şi s-au scris aşa de mine, când eram în vârstă de 29 de ani în Monastirea Secului". Cel de-al patrulea manuscris muzical al lui Andronic Bălan-Popovici este tot din 1849 şi cuprinde cântări de la liturghie (printre ele *Crezul, Tatăl nostru*). În plus, apare *Canonul Stâlpărilor*, creaţia lui Filothei sin Agăi Jipei, *Prohodul Domnului* şi *Cântarea lui Ioasaf, împăratul Indiei*.

Discipolul lui Andronic, ierodiaconul Calistrat, a copiat în Muntele Athos, într-o formă caligrafică deosebită ("scris foarte delicat" - este expresia autorului inventarului) *Antologia pentru liturghie, privegheri şi alte trebuinţe*, în care apare şi slujba Sfântului Paisie, dovadă a includerii stareţului nemţean în rândul cuvioşilor la puţin timp după trecerea lui la cele cereşti.

O altă *Antologie pentru privegheri* în notaţie hrisantică (1868) şi *Prohodul Domnului*, alcătuit de "Nectarie Psaltul din Monastirea Neamţului şi scris foarte delecat de ucenicul mieu, Calistrat în Sf. Munte Athon" (1866) sunt opera psaltului şi copistului Calistrat Galactionovici, unul dintre elevii protopsaltului Nectarie Vlahu

de la schitul Prodromul din Muntele Athos. Calistrat este copistul a două manuscrise in Athos, cuprinzând lucrări ale dascălului său, Nectarie, datate în 1867 şi 1886.

Într-o comunicare susţinută la Academia de Arte "George Enescu" din Iaşi, profesoara Irina Suhomlin-Ciobanu, de la Conservatorul de Muzică "Gavriil Musicescu" din Chişinău, susţine că a descoperit în dosarele cu arhiva Mănăstirii Noul Neamţ o copie a unei gramatici cucuzeliene de la începutul secolului XIX, bazată pe textul propediei lui Filothei sin Agăi Jipei. Cercetările viitoare vor putea aduce noi date legate de un asemenea document muzical.

Cele dintâi beneficii ale descoperirii (mai bine zis ale dezgropării după o jumătate de veac) a manuscriselor muzicale nemţene din Basarabia pot fi: completarea cataloagelor creaţiei lui Iosif Protopsaltul şi Visarion Protopsaltul, reprezentanţi de marcă ai şcolii nemţene, întregirea datelor despre stagiul nemţean al lui Macarie Protopsaltul şi extinderea panoramei despre viaţa muzicală de cult din vechea Mănăstire moldavă, care cuprindea încă de la sfârşitul secolului XVIII muzică corală în stil rusesc, care se adăuga vechilor monodii bizantine şi care va fi completată cu muzica corală scrisă de compozitorii generaţiei lui Musicescu. Tabloul complex al cântării în forme orale şi scrise pe semiografie cucuzeliană, hrisantică, sinodală de Petersburg şi occidentală are un corespondent la fel de complex pe planul limbilor practicate: româna, greaca, slavona, rusa. Astfel, regăsim îm manuscrisele basarabene următoarele creaţii aparţinând lui Iosif Protopsaltul: *Anixandarele mari, moldoveneşti, ale privegherilor praznicelor împărăteşti*, transcrise de ucenicul său, ieromonahul Visarion, *Evloghitarele cele mari*, heruvice, axioane, prezente în manuscrisele nr. 4, 5 şi 6 din fondul de la Noul Neamţ, dar şi în manuscrisele rămase la Mănăstirea Neamţ, sau aflate în fondurile Bibliotecii Academiei Române şi la Mănăstirea Secu. Tabloul creaţiei lui Visarion Protopsaltul se completează cu unele versiuni sau copii ale unor cântări aflate în aceleaşi fonduri: polieleie, heruvice etc. După datele furnizate de manuscrisele din Chişinău, Visarion ar fi autorul unui *Stihirariu peste tot anul al Mineielor, al Triodului, al Penticostarului*, a cărui cercetare sistematică poate dezvălui date importante pentru şcoala nemţeană. Despre Macarie Protopsaltul, Andronic, copistul celor patru manuscrise, considerat un bun cunoscător al psaltichiei, scrie că "la intrarea noastră în monastire în anul 1831, am aflat învăţând pe tânărul ieromonah Macarie şi pe cuviosul duhovnic Visarion". Sunt date esenţiale pentru definitivarea complexei vetre de cultură muzicală românească în ultima ei fază de strălucire, paisiană şi post-paisiană.

În concluzie, fondul de cărţi şi manuscrise muzicale de la Mănăstirea Noul Neamţ din Basarabia constituie o importantă sursă pentru istoria muzicii româneşti, pentru trecutul de spiritualitate moldavă, pentru stabilirea începuturilor cântării corale în ţara noastră, pentru urmărirea procesului de românire a cântărilor religioase şi el trebuie integrat în cercetările efectuate până în prezent pe baza

altor fonduri păstrate în biblioteca Mănăstirii intrată în istorie ca Pantocratorul românesc, în fondul Academiei Române, al Mitropoliei Moldovei şi în alte depozite din ţară.

Note

1. Vasile, Vasile. *Vetre de cultură muzicală religioasă românească: I - Şcoala muzicală de la Mănăstirea Neamţ; II - Şcoala muzicală de la Iaşi*, lucrare achiziţionată de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor, nr. inv. 22781, 1983, aflată sub tipar.
2. Ionescu, Gheorghe C. *Ioan Cartu - Omul şi opera*. În: *Studii de muzicologie*, vol. XIX, Bucureşti, Editura Muzicală, 1985, p. 237-261.
3. Rosetti, Radu. *Conflictul dintre Guvernul Moldovei şi Mănăstirea Neamţului*, 1910.
4. Vasile, Vasile. *Dezvoltarea muzicii religioase în timpul stăreţiei Sfântului Paisie Velicicovschi*. În : *Teologie şi viaţă*, Iaşi, An IV (LXX), nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1994, p. 84-102.
5. Vasile, Vasile. *Visarion Protopsaltul - reprezentant de seamă al şcolii muzicale de la Neamţ*. În: *Studii şi cercetări de istoria artei*, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, Tom 39, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1992, p. 93-98.
6. Ivan, Ioan şi Porcescu, Scarlat. *Mănăstirea Neamţ*, Iaşi, 1981.
7. Iorga, Nicolae. *Monastirea Neamţului*, Mănăstirea Neamţ 1925.
8. Tomescu, Constantin N. *Scurtă povestire istorică despre Sfânta Mănăstire Neamţu*, Mănăstirea Neamţ, 1942.
9. Constantinescu, Radu. *Scrieri inedite ale mitropoliţilor din Moldova (sec. XV)*. În: *Biserica Ortodoxă Română*, Bucureşti, An XCIV, nr. 7-8, iulie-august 1976.
10. Vornicescu, Nestor. *Un manuscris necunoscut al duhovnicului Andronic - Istoria Mănăstirii Secu*. În: *Mitropolia Moldovei şi Sucevei*, Iaşi, An L, nr. 3-4, martie-aprilie 1974, p. 180-196.
11. *Idem*, p. 196.
12. Pelin, Ovcinicova, Valentina. *Catalogul general al manuscriselor moldoveneşti păstrate în U.R.S.S. Colecţia Bibliotecii Mănăstirii Noul Neamţ (sec. XIV-XIX)*, Chişinău, Editura Ştiinţa, 1989.
13. Constantinescu, Radu. *Manuscrise de origine românească din colecţii străine. Repertoriu*, Bucureşti, 1986, Fond documentar Biblioteca Academiei Române, cota II-701.209.
14. (Bălan-Popovici), Andronic. *Ms. 130* din fondul Mănăstirii Noul Neamţ - *Istoria Mănăstirii Noul Neamţ*, cartea I, 1881, f. 37.
15. Vasile, Vasile. *Vetre de cultură muzicală religioasă...*
16. *Registrul inventar*, Fond 2119 R - Mănăstirea Noul Neamţ, Arhiva Naţională a Moldovei, Opis IV, nr. 15.
17. (Bălan-Popovici), Andronic. *Ms. 85* din Fondul 2119 R - *Catalogul cărţilor ce se găsesc în biblioteca mănăstirii de călugări Noul Neamţ în gubernia Basarabiei* (scris în limba rusă şi în limbile cărţilor inventariate), 1884, f. 54.
18. *Idem*, f. 52, nr. 1-19.
19. *Registrul inventar*, Fond 2119 R..., Opis V.
20. Vasile, Vasile. *Centenar Dimitrie Suceveanu*. În: *Muzica*, Bucureşti, An XI, nr. 2 (42), aprilie-iunie 2000, p. 139-153.
21. Zmeu, Ioan. *Utrenier şi Liturghier*, Buzău, 1892.
22. (Bălan-Popovici), Andronic. *Ms. 85*..., f. 56.
23. Ionescu, Gheorghe C. *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România*, Bucureşti, Editura Diogene, 1994, p. 337.
24. (Bălan-Popovici), Andronic. *Ms. 85*..., f. 55.

JAZZ

Alexandru ŞIPA

JAZZ IN ROMANIA
Closings and openings – before and after 1989

The Romanian jazz domain has always been - as the title points to – marked by two opposed tendencies, that is openings and closings, continuity and discontinuity in all its directions: Education, Clubs, Festivals, Literature, Mass-media, Production, Management, Musicians.

In Romania, the jazz activity had a good start, recording progressive openings that lasted for more then fifteen years. In 1926 was founded the first jazz group (The Hot Chaps) that represented itself mostly through direct radio broadcastings. First the jazz was spread in Romania owing to imported gramophone discs, to radio and to some foreign bands that gave concerts here. Soon improvising instrumentalists, then groups and orchestras based on drive, swing and show elements will appear and impose themselves. During the WWII the jazz activity diminishes, but after 1944 the jazz wave rises up, alas, for a short period of time. Yet, individual talents were born and grew up permanently. Many of them activate as pop music singers and/or players.

The communist regime was not fond of the term jazz itself or of the jazz activity in itself, and, at the extreme, especially during the 1950s. These were considered dangerous for the individual mind and the national integrity. Under the mask of pop music, the Electrecord orchestra (large band of the state records printing house) will not just record jazz on disks but will also play, even on occasions like the Youth' festival in Moscow (1953). Under the same umbrella provided by pop music will also activate the Radiotelevision's Big Band (since 1949) of course performing proper jazz. Only in 1964 one can speak of real jazzistic openings. The first jazz club is launched now in Bucharest, and other jazz clubs will be opened in some other Romanian towns. In the same year, jazz programs were broadcast on the National Radio Station. In 1969, in Ploiesti, the first national jazz festival was produced, lasting for three editions. The national festival in Sibiu dates back from 1974 and will become from 1978 international. And a few other events will come out: issues of records and books (the jazz dictionary included), festivals and concerts.

In 1990 the Romanian Jazz Association is founded and in 1992-1995 the most important jazz festival are organised and held in Bucharest. Giants of the international jazz and blues are our guests. After 1995, the economic situation is hitting the jazz activity very hard. Only private clubs that appeared after 1990 can

keep up with modern standards and needs, hosting live performances, which keep alive the taste for jazz of fans and jazz musicians. The private clubs are today the main supporting source for many instrument players and a generous springboard for the newcomers.

1. Education

Many valuable jazz musicians in Romania have been studying jazz on their own since they graduated their classical studies.

The first jazz school in Romania was founded by the pianist, composer, teacher Edmond Deda in Bucharest as early as 1941 (until 1948). He himself had studied jazz at "The Billy Mayerl School of Modern Syncopation" in London in 1938 and 1939.

Elements of jazz were taught occasionally to various classes of pop music in art schools in our capital and in the country. The method is being applied nowadays, too. Within an official organised framework, jazz has been studied at the Art School in Bucharest since 1985 in a course which was initiated and co-ordinated by the pianist and composer Marius Popp and since 1990 also at the Academy of Music in Bucharest by Mircea Tiberian (instruments) and Florian Lungu (history). Since 1992, jazz has been studied at the Academy of Music in Iassy under the leadership of Romeo Cosma (instruments) and Alex Vasiliu (history). For many years, in Iassy, jazz has been taught within a course or club at the Students' Cultural House by the same Romeo Cosma – pianist, composer, and teacher. Since 1998, a course of jazz was on at the Academy of Music in Cluj too, with the same musicians teaching it (Mircea Tiberian and Florian Lungu), but its activity was interrupted (hopefully only for a short time) because of the lack of financial funds.

In connection with the higher musical jazz education in Romania one should not forget a very sad thing that happened during the 1960's and 1970's and that was and still is difficult to be understood by the younger generation: two of the brightest Romanian jazz musicians were expelled from the Academy of Music – Eugen Ciceu, who than left the country and Richard Oschanitzky, who, at the age of 40 left this world..., leaving behind a very reach work in all music styles, including film music (for over 40 films) and some valuable recordings.

2. Clubs

Before 1964 only in the radio and in some special restaurants one could play and listen to jazz.

Also between 1964 and 1990 there were jazz clubs with a more or less steady activity, in which there were weekly lectures and examples on the history and aesthetics of jazz. There were though very rare concerts. After 1990, those lectures disappeared almost completely. They were replaced by live concerts in clubs and bars.

Before 1989, certain clubs came in the foreground through their jazz activity: for example the ones in Bucharest, Cluj, Sibiu, Brasov, Iassy, Timisoara, Constanta.

After 1990 – the clubs in Bucharest (7), Cluj (2), Brasov (2), Timisoara (2), Iassy, Constanta have got leadership in the country.

Speaking of clubs, I would like to mention the fact that one of the greatest jazz clubs in US, the one in Hollywood Catalina Bar&Grill is owned by a family of Romanian immigrants since 1988.

3. Festivals

The first Romanian Jazz Festival took place in Ploiesti – three editions: 1969,1970, 1971, with Romanian bands. After a three-year break, the festival was resumed in Sibiu. Since 1980 the festival in Sibiu became international due to the participation of the band Traditional Jazz Studio – Praga. For ten editions (1978 – 1988) there was also a contest show with prizes for freshly released bands. The festival in Sibiu was cancelled in 1996 and 1999.

Since 1978, another jazz festival was organised in Brasov, too. During the first twelve years ten editions took place. Then it was interrupted because of financial reasons (1995-1998) and was resumed in 1999.

Since 1980 there has been a summer jazz festival in the youth seaside resort Costinesti (on the Black Sea coast).

During the last 2 decades in many Romanian towns, festivals have been organised with interruptions (out of which some have disappeared) – Cluj (with a jazz contest dedicated to youngsters), Iassy, Timisoara, Satu Mare, Galati (composition contest for a while).

Between 1992-1995 a jazz festival was organized in Bucharest. The 1992 edition also had a contest section for the bands of Academies of Music (Russia – the first prize, Germany, Moldavia, Bulgaria and Romania). The 1993, 1994, 1995 editions benefited from the presence of the most important foreign names: John McLaughlin Free Spirits, Bob Berg Quartet, Steve Coleman Five Elements, Joe Zawinul Syndicate, Les McCann Group, Paquito D'Rivera Quintet, Billy Cobham Band, Mike Stern Trio.

In 1995 I organised a blues festival, too, starring John Mayall Bluesbreakers.

In 1993, in Bucharest, there was a jazz festival entitled Camel Jazz Alive of a most valuable participation: Chick Corea solo, Airto Moreira and Flora Purim, Fourth World, Barry Altschul Band with Sam Rivers, James Blod Ulmer.

In 1988 and 1999 the Positif Agency from Turkey organised in Bucharest a blues festival staging only American musicians.

Most of the participation in Romanian concerts and festivals were supported by the foreign embassies and foreign cultural centres in Romania. The last editions of the Jazz Festival in Sibiu (1997, 1998) and Bucharest (1999) were held exclusively owing to their support.

4. Literature

The first cultural magazine in Romania in which a series of articles on jazz was published is "Tribuna" (The Tribune) Cluj. In 1965 in this magazine an article was published by George Sbarcea entitled "Jazz – a story with Blacks" (which was revised and published in volume nine years later).

Here is a list of books on jazz issued in Romania:

Louis Armstrong – *SATCHMO - My Life in New Orleans* (1966)

Andre Hodeir – *Hommes et problemes du jazz* (1976)

Mihai Berindei – *A dictionary of jazz* (1976)

Virgil Mihaiu – *Cutia de rezonanţă* (The resonance box) (1985)

Virgil Mihaiu – *Jazzorelief* (1993)

Adrian Andries – *A Dictionary of Jazz* (foreign musicians) (1998)

Mass-media

As early as March 1965, a lot of jazz articles were published in many cultural magazines: "Secolul XX" (20th Century), "Săptămâna Culturală a Capitalei", "Flacăra", "Transilvania", "Contemporanul", "Steaua", "Cronica", "România Literară", "Azi" ("Spectacolul muzicii" - 1996 and 1997).

After 1990 some others could be added: "Melos", "Star", "Acum" (which disappeared, meanwhile) or "Musical Report & Stage Pass" (which have come out more recently).

Since 1990 the magazine "Actualitatea muzicală" (Music Actuality) of the Association of Romanian Composers and Musicologists (UCMR) has had a constant heading written by myself and also has offered yearly awards including one for jazz activities.

Here are some daily newspapers too, which published articles on jazz: "Cronica Română" (Romanian Chronicle) – weekly, "România Liberă" and "Ziua" - from time to time.

Within the last weeks, the weekly cultural newspaper "Observatorul Cultural" (Cultural Observer) started to publish jazz materials, written by me, too.

The radio station broadcasting the most numerous jazz programs is Radio Bucharest on all its five channels: News, Culture, Music, Youth and Bucharest Antenna. Local radio stations with jazz programs are also in Cluj, Iassy, Timişoara, Constanţa and Braşov.

The only TV broadcasting with a permanent jazz program is TVR 1 (national station), but occasionally there are jazz recitals both on private TV stations and on local branches of the national ones.

The most well known jazz journalists in Romania are Florian Lungu, Virgil Mihaiu, Alex Vasiliu, Iosif Viehmann, Gyorgy Zsolt and myself.

Articles on Romanian jazz written by V. Mihaiu, Octavian Ursulescu and N. Ionescu were published abroad in special magazines.

We should not forget the jazz journalist and promoter Cornel Chiriac who held a jazz program on Radio Bucharest between 1964 and 1968 and who has

written the presentation of four jazz LP's and published a large study *Jazz – sources and meanings* in the magazine "20th Century" (March 1965). Afterwards, Cornel Chiriac immigrated to Germany and ran jazz and pop music programs at the Free Europe Radio channel, programs for which he received large recognition (as for instance from Willis Conover). He was mysteriously killed in 1975 in Munich.

Let us remember that the first journalist who send articles abroad to the magazine Jazz Hot in France, starting with number 4 in 1935, was a pianist and classical music composer Mihail Andricu.

5. Production

Whereas before 1989 in Romania there was only one music, production and publishing house state-owned (Electrecord), since 1990 several such companies have appeared, which also produced some jazz albums:

Intercont Music – Anca Parghel,Mircea Tiberian and Black Cat Blues Band

Casa Radio – Orient Express and Interzone Group

Eurostar – Jazz Festival Bucharest '93 and Jazz Festival Bucharest '94

Green Records – two albums with the group Jazz Unit and one album with Johnny Raducanu and Teodora Enache.

Soft Records – with George Baicea and "KUM" (two albums)

Of course, Electrecord has the richest and most valuable collection of specialised albums, such as the "Jazz Series" and "The History of Jazz" as well as "Portraits" and "Restitutio".

After 1990, Electrecord issued one jazz LP album of Marius Popp - "Flasnetarium".

Other different production houses have also released some albums of Romanian blues groups.

6. Agencies

Before 1989 the state impresario agency (OSTA, then ARIA), brought occasionally and with American aid prominent personalities such as Louis Armstrong, Dave Brubeck and Gerry Mulligan, Memphis Slim, Papa Bue, Kenny Ball, Dusko Goykovici, Lionel Hampton, Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Art Blakey, Thelonions Monk, Ornette Coleman, Gary Burton, Elvin Jones, Charles Mingus, Sarah Vaughan, Randy Brecker, Charlie Mariano, Guido Manusardi, Friederich Gulda. (Not all of them were brought by the above-mentioned agency). After 1990, this institution, now called Artexim, has unfortunately given up jazz. Unfortunately, the show-business management in jazz became our weakest side.

Before 1989 many concerts were organised locally, in the capital and in the country by enthusiastic amateur promoters and club leaders. Of them, the most prominent were Nicolae Ionescu in Sibiu and Costineşti, Roland Andrei in Galaţi, Iosif Viehmann in Cluj, Alexandru Şipa in Braşov, Costineşti and Bucharest and Valerian Mareş in Bucharest. The latter, succeeded after 1990 in bringing to

Bucharest great names such as the ones mentioned at Camel Jazz Alive plus, in separate concerts, Larry Coryell (in 1993 together with Romanian musicians and in 1999 with his own band), The Bluesbrothers (in the same concert with Larry Coryell), Michel Petrucciani (solo), and again Chick Corea – this time with "Origin".

The Sibiu festival can also boast with distinguished figures all through the years:

Milan Svoboda, Ganelin Trio, Gut-Markovici, Gunter Hampel, Jeane Lee, Emil Vicklicky, Csaba Deseo, Bela Szakcsi Lakatos, Zbigniew Namyslowski – twice, String Connection, Leonid Cijik, Simeon Sterev, Gunter Sommer, Cekasin Quartet, Jan Garbarek, Steve Grosman, Rudolf Dasek, Albert Mangelsdorf, Petras Vysniauskas, Martial Solal, Didier Lookwood, Joachim Kuhn, Klaus Ignatzek, Barbara Dennerlein. The Sibiu festival was organised after 1990 by Mihai Chiorean (1993,1994,1995) and by Titi Stoiculescu (1997,1998).

7. Musicians

A. From Romania:

Before 1945: Gicu Koffer, Iulian Ghindă, Steve Bernard, Dinu Şerbănescu, Teodor Cosma, Bibi Alexandrescu, Norbert Schmidt, Petre Firulescu (pian), Marcu Albahary, Johnny Mirea, Marcel Süssmann, Eugen Levinţa, Ladislav Arany, Johhny "Chiorul" (saxofons), Adam Wendling, Fonea Socolov, Filia Berman, Sică Aronovici (trompet), Alexandru Klein (trombon), Leonard Grünbaum (guitar), Joe Reininger (violin), Hary Reininger, Sam Schmidt (double bas), Sandu Svetanovici (drums) and Dan Rădulescu (violin, banjo & duble bas).

"The Sacred Monsters": Johnny Răducanu – c bass and p, Marius Popp – p, and not far from them: Miky Ampointan, Bebe Prisada, Alin Constanţiu – sax; Nicolae Farcaş, Cornel Meraru – tb; Nelu Marinescu – tp; Alexandru Avramovici – g; Titel Popovici, Andrei Colompar, Zoltan Boros, Radu Maltopol – p; Adrian Enescu - synth.; The Big Band Radio

The middle generation : Mircea Tiberian, Romeo Cosma, Harry Tavitian, Puiu Pascu – p; Garbis Dedeian, Liviu Butoi, Virgil Popovici, Marin Petrache Pechea – sax; Marian Toroimac, Titi Herescu, Tudi Zaharescu, Mihai Popovici, Lucian Păiş – dr; Mihai Porcişan – tb, ld; Eugen Csapai – cl; Ion Leonte, Bogdan Stegaru – tp; Jean Stoian, Marian Georgescu – g; Eugen Tegu, Dan Dimitriu, Virgil Popescu, Victor Miclăuş – gb; Johnny Bota – v &c bass; Bella Kamocsa – vc&g; Anca Parghel – p, vc and comp; Tony Kuhn – keyb; Sinners Quartet

The younger generation: Cristian Soleanu, Eddie Neumann — sax; Sorin Romanescu, Eugen Mihăescu, Ady Manolovici, Mircea Bunea, George Baicea – g; Emil Bazga – tp; Eugen Nichiteanu, Mirel Butoi, Lucian Maxim, Vadim Tichişan, Dinu Simon – dr; Pedro Negrescu, Vlaicu Golcea – c bass; Laurentiu Horja – g bass; Marta Hristea, Rudi Teianu, Berti Barbera – vc, Ionuţ Baranga – c bass;

Marius Vernescu, Petrică Andrei, Lucian Ban, Daniela Nicolae – p; Jazz Unit Group

The newcomers: Florin Răducanu, Sorin Terinte, Cătălin Creţu, Alexandru Borşan – p; Gabriel Datcu – g; Sorin Petrescu – g bass; Marcela Buruian, Oana Severin, Ozana Barabancea, Maria Răducanu, Cristina Mihai – vc, Tudor Parghel, Vlad Popescu – dr; Ciprian Parghel – c bass; Rotary Cromatic jr. Big Band and Big Band "Gaia"

All our musicians in the first two categories and most of those in the third category have played on numerous European and American stages; both in the country and abroad they have played in concerts and in jam sessions with great names of European and American jazz and have even recorded with them.

According to the styles Romanian jazz musicians belong to the "mainstream". There are a few exceptions, though: Harry Tavitian and Corneliu Stroe – blues and free; Alin Constanţiu and Cornel Meraru – Dixieland, too; Marius Popp, Mircea Tiberian, Cristi Soleanu, Eddie Neumann – jazz-rock, too; Orient Express Group – etno jazz rock.

Let us not forget the generation of those who disappeared entirely, to whom I wish to pay my respects and express my gratitude and admiration: Emil Berindei – a.a.s.t. and ld; Sile Dinicu – p, ld and comp; Jean Ionescu – v and ld; Gerry Podgoreanu, Sile Vişan — ss, cl; Teodor Cosma – p, ld and comp; Alexandru Imre – cl, ld and sax; Dan Mândrila – sax, ld and comp; Eugen Ciceu – p, ld and comp; Costel Ulinici – c bass and ld; Rudolf Kalo – c bass; Nicolae Ionescu – promoter, journalist and manager of club and festival, leader of Vocal Jazz Quartet; Ion Tanoviceanu – promoter; Mihai Berindei – tp, tb, p, sax and promoter, journalist; Gabriel Mărgărint – p, ld and comp.

A very good area in the jazz field of our country is that of the blues groups (and jazz musicians as well), more or less original, some of them with ethno-autochthonous influence: Black Cat, Bega Blues Band, A.G.Weinberger Blues Machine, Nightlosers, Blues Convention, Harry Tavitian and the Blues Community, Red Roosters, Albiter Blues Company, Alex Andrieş and The Band, Blue Spirit, Blues Service.

Of course, the stylistic closings and openings, continuity and discontinuity of every musician have been and are conditioned by changing trends, partnership, interests, artistic and financial requirements and also to technical and musical possibilities.

The value of creations and personalities of Romanian jazz influenced many of our poets, novelists, painters, sculptors and choreographers.

In this short history of the Romanian jazz one should not forget the composers of classical music who used elements of jazz in many of their works and got involved in jazz activities in Romania by commenting and participating as jury members in several contests. One can mention here: Dumitru Capoianu, Pascal Bentoiu, Dumitru Bughici, Cornel Ţăranu.

B. From the diaspora:

- Aura Urziceanu – vc; Dan Ionescu – g (*Canada*)
- Iancsi Korossy – p; Radu Goldiş – g; Cătălin Rotaru – c bass; Adrian Ştefănescu – dr (*USA*)
- Peter Wertheimer – ts (*Israel*)
- Alexandru Bălănescu – v (*UK*)
- Florin Niculescu – v (*France*)
- Marian Petrescu, Ion Baciu jr., Doru Apreotesei, Cristian Colan – p (*Sweden*)
- Mircea Stan – tb (*Finland*)
- Puiu Minda – dr (*Austria*)
- Eugen Gondi – dr (*Holland*)
- Ovidiu and Decebal Bădilă, Wolfgang Güttler – bass; Ştefan Berindei – as; Nicolae Simion – ts; Paul Weiner, Adrian Neagu – p; Pupa Hromadka, Stelian Andronic, Ioan Bontaş, Mihai Farkas, Adrian Ciceu, Coca Moraru, Bob Iosifescu – dr (*Germany*)
- Tommy Beretzky – fl, sax (*Hungary*)

(As it is very difficult to come up with an exhaustive list, I apologise for possible omission of certain names)

Such a list can honour any country's jazz, art and culture. Thus, we are proud of the fact that Romania with its specific characteristics, with its musicians in the country or in the Diaspora and their work can offer to the jazz world so many valuable works.

If I were to use a symbol for the development of the whole jazz activity in Romania, I would choose the Endless Column by the famous Romanian artist Constantin Brancusi (illustrating the cover page). I think that that masterpiece, by its superimposed modules, perfectly illustrates my presentation: the idea of openings and closings in human creativity and in the history of jazz in Romania.

I would like to mention that this article and the samples would not have been possible without the help of The Soros Foundation from the Czech Republic, Concept Foundation from Romania and of Mr. Jaroslav Pasmik, Marin Marian, Eugen Borsan and Mrs. Mihaela Borsan and Mihaela Gafitescu. To all of them I would like to present my gratitude once again.

ANIVERSĂRI

Interviu cu violonista Lola Bobescu

- Doamnă Lola Bobescu, în primul rând "La mulţi ani!" şi multă sănătate.

- Mulţumesc foarte mult.

- Pentru început, v-aş întreba dacă vă mai amintiţi care a fost prima piesă interpretată de dumneavoastră într-un concert şi la ce vârstă...

- Mi-am început viaţa de artistă la vârsta de doi ani, făcând "striptis" pe o scenă. Eram la Craiova, unde tatăl meu lucra la Teatrul Naţional; el a compus o operetă despre dragoste, în care eu jucam "îmbrăcată" în Cupidon, adică goală.

Studiul viorii l-am început la trei ani; tatăl meu era profesor şi am trăit de la început în muzică. La primul meu concert serios, care a avut loc la Craiova când aveam şase ani, am cântat un *Concert* în stil românesc compus de tatăl meu, *Preludiul în mi* de Bach şi *Traumerei* de Schumann.

Apoi am fost invitată la Palat de către Regina Maria, care auzise de mine. Am fost acompaniată la pian de tata, iar Regina, după ce m-a ascultat, a spus că ar fi bine să studiez în străinătate.

Conservatorul de la Bucureşti era bun, dar nu avea faima celor de la Viena sau Paris, aşa că Regina Maria mi-a dat o bursă şi am plecat la Viena, cu părinţii. Nu aveam nici măcar 7 ani! Acolo s-a făcut un concurs de copii talentaţi, la care am luat Premiul I.

Mi-a plăcut Viena, mi-au plăcut oamenii care mă înconjurau, dar îmi era o frică îngrozitoare de profesorul meu de vioară, pentru că avea o barbă neagră. Toată viaţa mea mi-a fost frică de oamenii cu barbă...

Următoarea oprire a fost la Paris, unde tata m-a pus în mâinile unui om extraordinar şi unui profesor foarte bun: Marcel Chailley. La 7 ani şi jumătate am dat un recital în faimoasa sală "Pleyel"; a fost un triumf extraordinar. Critica a spus că nu sunt un copil minune, ci o mare artistă de 7 ani.

Apoi, părinţii mei s-au întors în România, lăsându-mă la pension acolo. Am început serios studiul, iar la 11 ani am intrat la Conservatorul Naţional Superior de Muzică. Am luat Premiul II în primul an, iar în anul II, cu prima parte a *Concertului* de Brahms, am obţinut Premiul I. Am fost cea mai tânără câştigătoare a unui Premiu I din istoria Conservatorului din Paris.

- Doamnă Lola Bobescu, dar în în calitate de cea mai tânără laureată a Concursului "Ysaye" de la Bruxelles cum v-aţi simţit?

- Aveam 16 ani...

- Ce a însemnat acest premiu pentru dumneavoastră?

- Să o luăm pe rând. Veneam în vacanţe, vara, să-mi văd părinţii. Într-o zi, luând tramvaiul din Cotroceni, de unde stăteam (doream să-mi vizitez o rudă), am văzut pe jos ziarul "Le Figaro". L-am ridicat şi am început să-l răsfoiesc. Am găsit un articol care spunea că anul următor, în luna aprilie, se va disputa în Belgia, la Bruxelles, primul mare Concurs internaţional "Eugène Ysaye". Această întâmplare a avut loc în anul 1936. I-am arătat ziarul şi tatălui meu, care mi-a spus să mă sfătuiesc cu profesorii mei de la Paris în vederea competiţiei.

Concursul a fost foarte dificil: s-au prezentat 86 de violonişti şi au fost doar 12 premii. Au venit toţi ruşii: Oistrach, care avea 30 de ani, Odnoposoff şi alţii.

- Vă mai aduceţi aminte ce aţi cântat în etapa finală?

- Am fost singura care a prezentat *Simfonia spaniolă* de Lalo. La tragerea la sorţi mi-a căzut numărul 12, deci am cântat ultima. Finala durase şase zile, în fiecare seară cântând cu orchestra câte doi concurenţi. Sala era arhiplină. Am cântat toată *Simfonia spaniolă* şi, când să ajung la final, am avut un gol de memorie. Primul şi ultimul din viaţa mea! M-am oprit şi am dat să plec de pe scenă, dar concertmaestrul m-a tras de rochie şi mi-a spus să revin imediat. Am reluat finalul şi l-am cântat perfect, dar acest incident m-a făcut să pierd trei locuri. Însă, cum ruşii nu aveau voie să vorbească cu nimeni (era ceva îngrozitor...) şi au plecat imediat acasă, mi-au revenit mie toate concertele lor, căci eu eram prima clasată după ei.

Am făcut astfel multe turnee; am fost şi în Indiile olandeze, am fost în toată Europa... Am dat multe concerte în Belgia, mi-am făcut mulţi prieteni şi mi s-a propus să rămân acolo. Aşa am devenit cetăţean belgian. În afara carierei concertistice, am fost profesoară (timp de zece ani) la Conservatorul din Liège, unde mi s-a dat chiar clasa lui Ysaye; aveam atunci 36 de ani. Apoi am venit la Bruxelles.

- De-a lungul timpului, aţi avut şansa să cântaţi sub baghete celebre. Pe care dintre aceşti numeroşi dirijori i-aţi apreciat cel mai mult?

- Am fost invitată de trei ori la Filarmonica din Berlin, unde prima dată am cântat *Concertul* de Brahms, avându-l la pupitru de Hans Schmidt-Isserstedt. Critica mi-a fost favorabilă, ceea ce m-a făcut să am apoi zeci de concerte în Germania. Am cântat cu toţi marii dirijori. La 17 ani, după Concursul "Ysaye", am cântat cu Mengelberg. Eram foarte obraznică, fiindcă i-am spus: "În Adagio, maestro, orchestra cântă prea tare".

- Şi ce a răspuns?

- "Aţi auzit ce-a spus domnişoara: cântaţi mai încet, domnilor!"

- Repertoriul dumneavoastră acoperă o paletă largă de stiluri şi de epoci din istoria muzicii. De care lucrări vă simţiţi mai ataşată?

- Bineînţeles, de *Concertele* mari pentru vioară: Prokofiev, Brahms, Beethoven. Astea sunt nişte capodopere pe care nu poţi să le dai de-o parte. Dar am avut şi ocazia să fac o orchestră de cameră şi să cânt şi alte muzici. Mi-a plăcut să descopăr muzica lui Vivaldi – lucrări pe care lumea nici nu le cunoştea. Eu am cântat în primă audiţie *Concertele pentru vioară şi două orchestre de*

cameră de Vivaldi. S-a făcut şi un disc extraordinar cu aceste două concerte. Am cântat cu ansamblul meu (Orchestra de Cameră din Bruxelles) şi cu Orchestra din Milano.

Vreau să vă povestesc şi despre turneele din Japonia. Credeam că n-o să mă duc niciodată în Japonia, pentru cu nu aveam un impresar destul de bun. Dar într-o zi, în 1980, am primit o scrisoare în care mi se spunea că un număr mare de melomani din Osaka au făcut un concurs pe baza discurilor apărute de-a lungul timpului cu marii virtuozi. Aleseseră ca piesă de concurs *Concertul nr. 4 în re major* de Mozart, iar eu eram câştigătoarea. Drept premiu am primit primul meu turneu în Japonia.

- Cum aţi fost întâmpinată de către publicul japonez?

- Acolo sunt fanatici când iubesc muzica... Primul concert l-am dat într-o sală de 3000 de locuri. M-au întrebat ce vreau să cânt şi le-am spus că aş dori *Concertele* celor trei "B": Bach, Beethoven, Brahms. A fost un succes fenomenal.

Au urmat alte cinci turnee în Japonia. Am cântat cu fostul meu soţ, excelentul pianist Jacques Chanty, toate *Sonatele* de Beethoven şi de Brahms. Într-o zi, acum vreo două luni, am avut ocazia să reascult cele două *Sonate* de Brahms pe care le-am înregistrat cu Jacques Chanty; găsesc că prima dintre ele este lucrarea pe care am cântat-o cel mai bine şi din punct de vedere muzical, şi din punct de vedere tehnic.

- Doamnă Lola Bobescu, vă este dor de ţară? Când aţi fost ultima dată în România?

- În 1991, când treceau minerii pe stradă. Era ceva teribil... Eu credeam că n-o să fie nimeni în sală: nu mai mergeau maşinile şi era ceva îngrozitor. Dar când am văzut câtă lume venise totuşi la concert, mi-a venit să plâng...

Concertele pe care le-am dat în ţară au fost întotdeauna ca o miere pentru inima mea. Eu am rămas româncă. Să vă spus ceva amuzant: am fost cel mai mare suporter al României la Campionatul European de Fotbal care s-a desfăşurat aici, în Belgia. Am vorbit şi cu Hagi la telefon! Acum sunt o specialistă în fotbal. Am ţinut cu românii, care au fost injust trataţi. Nu pot înţelege ce s-a întâmplat, pentru că au fost extraordinari.

- Când credeţi că veţi mai veni în ţară?

- Asta nu ştiu, dar vreau să le spun oamenilor că nu sunt bolnavă, ci doar puţin anemică, din pricina faptului că aici este foarte periculos să mănânci carne şi ouă.

- Înseamnă că vă este dor de bucătăria românească!

- Da, foarte tare...

- Vă mulţumesc foarte mult, doamnă Lola Bobescu, vă spun încă o dată "La mulţi ani!" şi sperăm să vă revedem cât mai curând la Bucureşti.

Sebastian CRĂCIUN

FESTIVALURI

Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor la 80 de ani

Stil şi ethos românesc

În urmă cu 80 de ani, compozitori de frunte ai muzicii româneşti (printre care la loc de cinste îi avem pe George Enescu, Mihail Jora, Constantin Brăiloiu) puneau bazele Societăţii Compozitorilor Români, cunoscută în zilele noastre sub numele de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România. Concertele organizate pentru sărbătorirea acestui eveniment s-au circumscris, aşa cum era şi firesc, Şcolii româneşti de compoziţie. Printr-o fericită coincidenţă, concertul inaugural, susţinut de Atelierul de muzică contemporană "Archaeus", s-a situat sub semnul conjuncţiei, fiind în acelaşi timp ultimul din cadrul Festivalului internaţional "Archaeus", găzduit de Aula Palatului Cantacuzino în aceleaşi zile ale sfârşitului lunii octombrie, când formaţia condusă de Liviu Dănceanu a împlinit 15 ani de existenţă.

Au fost prezentate lucrări semnate de Doina Rotaru, Ghenadie Ciobanu, Octavian Nemescu, Cornel Ţăranu, Adrian Iorgulescu şi Liviu Dănceanu, două dintre ele în primă audiţie absolută (*Quintabeit* de Octavian Nemescu şi *Opus 80* de Liviu Dănceanu), iar una (*Din cântecele şi dansurile lunii melancolice* de Ghenadie Ciobanu) fiind prezentată în primă audiţie în România.

Reascultând *Ceasurile* Doinei Rotaru am sesizat importanţa actului interpretativ în această admirabilă miniatură dedicată ansamblului "Archaeus"; o asemenea muzică transformaţională, de atmosferă intimă, nu poate fi potenţată maximal decât printr-o adecvată şi autentică interpretare. Observaţie valabilă şi în cazul piesei lui Adrian Iorgulescu - *Alternanţe* -, unde acelaşi demers transformaţional este însă ocultat prin juxtapunerile de tip metastilistic, secţiunilor interpretate **live** opunându-li-se cele prezente pe suportul electronic.

Aflate pe o cu totul altă coordonată stilistică, piesele *Din cântecele şi dansurile lunii melancolice* de Ghenadie Ciobanu şi *Remembering Bartok* de Cornel Ţăranu sunt circumscrise unei lumi sonore de factură modală. Adresată oboiului solo, cea dintâi explorează calităţile tehnico-expresive ale instrumentului (în redarea lui Dorin Gliga), în timp ce a doua construieşte o parafrază a ethosului bartokian, cu mijloacele acustice ale clarinetului solist (Vasile Mocioc) susţinut de ansamblu.

Finalul concertului a prilejuit prezentarea în primă audiţie absolută a piesei generic intitulată de Liviu Dănceanu *Opus 80*, o reflectare a ultimei orientări estetice a autorului. Aici, ca şi în alte recente lucrări ale sale, Liviu Dănceanu şi-a propus o întoarcere la accesibilitate, fapt ce se pretează a fi luat în considerare în contextul cultural postmodern, căruia ne raportăm.

Am lăsat la urmă lucrarea lui Octavian Nemescu - *Quintabeit* -, în parte şi datorită impactului pe care aceasta l-a avut asupra ascultătorilor. Oglindă a gândirii muzicale a autorului, această piesă este un unicat, ce aparţine însă unui întreg ciclu de lucrări nonspectaculare, iniţiatice, destinate fiecare a fi cântate la o anumită oră din zi sau din noapte. Sensul muzical este subordonat astfel celui ritualic, derivând din acesta. Operând cu structuri muzicale al căror simbolism determină însăşi existenţa lor, Octavian Nemescu îşi asumă incompatibilitatea acestei muzici cu prezentarea convenţională, în sala de concert. Este şi acesta un semnal de alarmă care (în opinia autorului) este menit să atenţioneze asupra crepusculului milenarei "civilizaţii spectaculare".

A doua parte a serii muzicale a adus pe podiumul Aulei din Palatul Cantacuzino corul "Preludiu" dirijat de Voicu Enăchescu. Formaţie tânără ca medie de vârstă, dar matură sub aspect artistic, corul "Preludiu" a prezentat un concert de muzică românească tradiţională şi contemporană. De la prelucrări ale muzicii psaltice (troparul *Când Te-ai pogorât la moarte* de Anton Pann şi *Doxa Patri* de Dimitrie Suceveanu) la *Heruvic* de Anton Pann în armonizarea lui Ioan D. Chirescu şi la *Axion* din *Liturghia psaltică* de Paul Constantinescu, Voicu Enăchescu a încercat să imprime formaţiei o anumită mobilitate interpretativă, menită să atenueze dificultăţile induse de muzici aparţinând unor lumi sonore diferenţiate stilistic. *Rondo* de Dan Buciu şi *Noapte de mai* de Alexandru Paşcanu, lucrări de largă cantabilitate, au fost puse în scenă cu reală plăcere şi intensă participare. De altfel, şi *În apus de soare* de Doru Constantiniu, *Mă mieram* de Mihail Jora şi *Hop, ţup,ţup* de Tudor Jarda, toate de inspiraţie folclorică, au constituit puncte de real interes din partea interpreţilor.

Dincolo de performanţa notabilă a formaţiei de a interpreta din memorie toate piesele incluse în program, rămân de discutat aspecte ce vizează atât repertoriul, cât şi maniera de cânt a lucrărilor psaltice. O atare viziune "estetizată" şi "cosmetizată" a muzicii de tradiţie bizantină este atât redundantă (amintind de interpretările de acum două decenii ale unei faimoase formaţii corale româneşti), cât şi inadecvată acestei muzici, ce este profund subordonată stilistic faţă de trăirea mistică, în duh filocalic, a sentimentului religios.

Constantin SECARĂ

Concert simfonic

Frumoasa iniţiativă a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România de a marca împlinirea a 80 de ani de la crearea Societăţii Compozitorilor Români (1920-2000) a beneficiat de concursul Societăţii Române de Radiodifuziune, instituţie care în contextul larg al promovării valorilor culturii universale a pus cu consecvenţă în lumină realizările muzicii noastre. Printre manifestările organizate în acest cadru, programul susţinut la 25 octombrie 2000 în Studioul de concerte "Mihail Jora" de Orchestra de Cameră Radio în compania dirijorului Cristian Brâncuşi şi a violoncelistului Alexandru Moroşanu a avut darul de a atesta perenitatea a trei compoziţii elocvente pentru evoluţia pe plan estetic şi stilistic a creaţiei noastre simfonice şi totodată de a prezenta o a patra lucrare în primă audiţie absolută.

Concertul a debutat cu *Intermezzi pentru orchestră de coarde op. 12* de George Enescu, însumând două piese: prima în re major, elaborată la Cracalia, datată 20 septembrie 1902, iar a doua terminată la Paris, datată 20 ianuarie 1903, ambele interpretate în premieră la 2 martie 1903, la Ateneul Român, de Orchestra Filarmonică sub conducerea autorului. Profund enesciene prin atmosfera parcă de vrajă, în care logica se îngână cu fantezia, luciditatea cu visarea şi fiorul simţirii intime cu impulsul confesiunii, cele două piese reprezintă potenţarea cu resursele orchestrei de coarde a genului **intermezzo**, consacrat mai ales în domeniul cameral, de către Robert Schumann şi Johannes Brahms, ca un moment tranzitoriu între mişcari contrastante alcătuind un ciclu, iar apoi ca o compoziţie autonomă. Vădind o filiaţie cu arta corifeilor romantismului (Richard Wagner, César Franck) sub aspect arhitectural şi armonic, *Intermezzi op. 12* de Enescu se disting prin melodismul amintind, ca generozitate a expresiei şi fluenţă a discursului, de arta lui Gabriel Fauré, dar mai ales de *Preludiul la unison* din propria *Suită I pentru orchestră op. 9*. Înţelese astfel ca o punte de legătură între creaţiile enesciene de prim plan care le preced şi care le urmează în traiectoria atât de unitară ca reflex al personalităţii şi de dinamică în privinţa modalităţilor de elaborare componistică, *Intermezzi* îşi dezvăluie autentica lor semnificaţie, de efuziune lirică transfigurată în sonorităţi "très archet-à-la-corde" cultivate de geniul care-l dublează pe violonistul şi compozitorul George Enescu. Acesta a şi fost caracterul în care opus-ul a fost redat de dirijor şi orchestră într-un nobil sentiment, într-un unitar demers de cizelare a sonorităţilor.

Prin propria creaţie, prin ideile afirmate cu diferite prilejuri, ca şi prin activitatea de promotor al operelor realizate de muzicienii compatrioţi, George Enescu a contribuit la dezvoltarea şcolii noastre de compoziţie liberă de orice concept dogmatic. Acest principiu, profesat de alţi muzicieni activi şi ca pedagogi, în frunte cu Mihail Jora, Constantin Brăiloiu, George Breazul, şi-a dovedit viabilitatea stimulând individualizarea discipolilor lor, formaţi într-un climat spiritual

comun. Concertul la care ne referim ne-a oferit, evident în mod nedeliberat, posibilitatea de a sesiza apropieri şi deosebiri în creaţia a doi compozitori născuţi la diferenţă de câteva zile: Ion Dumitrescu (20 mai 1913, Oteşani, jud. Vâlcea) şi Constantin Silvestri (31 mai 1913, Bucureşti), având printre profesorii comuni pe Jora şi Brăiloiu.

În formarea sa ca muzician, Ion Dumitrescu a avut ca premisă cunoaşterea nemijlocită a melosului folcloric, viguros şi nepoluat în mediul natal, şi a cântării bisericeşti deprinsă aici şi la Seminarul din Râmnicu-Vâlcea, de unde o afinitate specială pentru sinteza ambelor domenii cuprinsă în opera lui Anton Pann. Învăţătura compoziţiei s-a consolidat în conexiune cu activitatea sa de profesor la Academia de Muzică Religioasă, apoi la Conservator şi cu aceea de muzician angajat la Teatrul Naţional. Una dintre primele expresii ale gândirii şi stilului propriu lui Ion Dumitrescu este *Concertul pentru orchestră de coarde în do major*, compus în 1956, an în care a şi fost prezentat în primă audiţie la Filarmonica "George Enescu", de un ansamblu de cameră condus de Constantin Silvestri; lucrarea reprezintă reînveşmântarea *Cvartetului de coarde nr. 1*, datând din 1949, interpretat în această din urmă versiune de multe şi valoroase ansambluri. Lucrarea are ca fundament teme de invenţie proprie în caracterul melosului românesc. Capricioase structuri heterometrice, linii melodice de caldă inspiraţie lirică sau de un grav patos epic, armonii eufonice sau uşor discordante, culori timbrale pastelate sau uşor stridente, groteşti, ecouri stilizate ale unor inflexiuni pitoreşti, de "iz" oriental din *Spitalul amorului* de Anton Pann, formule arhetipale de cadenţă a frazei sau de acompaniament instrumental se evidenţiază pregnant în *Concert*. Discursul sonor sugerează o stare de spirit fundamental optimistă, aşa cum este reliefată în *Allegro con brio* iniţial, bazat pe confruntarea, într-o pulsaţie ritmică perpetuă, a două teme de profil modal şi respectiv pentatonic. Conţinutul expresiv evoluează apoi spre potenţarea armonică şi polifonică a unor melodii cantabile în *Andante soave* şi se finalizează în două ipostaze complementare de umor şi jovialitate în *Allegro scherzando giusto e rustico* şi *Allegro risoluto*. Partitura a fost tălmăcită cu limpezime şi pregnantă de către interpreţi, care au conferit unei creaţii atât de familiare o binevenită notă de prospeţime şi spontaneitate.

Consacraţi ca străluciţi interpreţi ai compoziţiilor din marele repertoriu universal şi românesc, muzicieni ca Enescu, Lipatti, Perlea sau Silvestri reprezintă modele de dăruire a timpului şi energiei lor în serviciul acestei nobile cauze, fapt cu atât mai relevant cu cât toţi au demonstrat concomitent vocaţia creaţiei. Unul sau altul dintre opus-urile semnate de ei, chiar dacă sunt relativ restrânse numeric, sunt edificatoare pentru forţa de creaţie pusă în valoare de măiestria însuşită la contactul nemijlocit cu muzica elaborată în timp şi spaţiu. Între arta interpretativă şi arta compoziţiei există o punte de legătură care dezvăluie organicitatea ambelor domenii: arta improvizaţiei. Semnificând în muzică un har, o virtute cu care te naşti şi pe care o desăvârşeşti printr-un neobosit travaliu, arta improvizaţiei reprezintă nu imitare, ci re-crearea **à la manière de**, realizarea unui echilibru între inventivitate şi modelele sugerate **ad-hoc**, în fond între "subiectiv" şi "obiectiv".

Asemenea calităţi l-au impus de timpuriu în viaţa noastră artistică pe Constantin Silvestri, compozitor, pianist, dirijor şi profesor care a ştiut să actualizeze accepţiunea enesciană a sintagmei de muzician complet. Afirmându-se încă din adolescenţă pe tărâmul creaţiei, Silvestri a parcurs un drum ascendent, de la însuşirea cu excepţională dexteritate a cuceririlor consacrate de exponenţi ai romantismului, impresionismului şi expresionismului, apoi a soluţiilor de înnoire a gândirii componistice prin investigarea melosului folcloric, aşa cum a procedat Bela Bartok, care a abordat, între altele, în profunzime folclorul românesc. Pe această bază şi preluând experienţa maeştrilor români, îndeosebi a lui Enescu şi Jora, Silvestri a realizat opus-uri definitorii pentru o puternică personalitate, printre care creaţii de inspiraţie românească; acestea comportă particularitatea unui limbaj armonic şi orchestral care redă în nuanţe subtile, insolite, vitalitate, umor în secţiunile dinamice şi alean în mişcările lente. Edificatoare sunt între altele *Trei piese pentru orchestră de coarde op. 4 nr. 2*, compuse în perioada de început şi revizuite în anul 1950. Ele alcătuiesc un captivant triptic, care a fost conceput ca o replică **a la romena** la tripticul *Sarabandă, Gigă şi Badinérie* de Arcangelo Corelli, dirijat de Silvestri frecvent şi întotdeauna cu o măiestrie care îi restituia întreaga prospeţime investită de autor în ambianţa artei baroce. Compoziţia lui Silvestri evocă însă nu specificul genurilor de referinţă ilustrate de Corelli, ci spiritul muzicii de epocă, acela de eleganţă, graţie şi farmec. Melosul elaborat de Silvestri vădeşte afinităţi cu cântecul şi dansul pe care Bartok le-a pus în lumină ca proprii folclorului românesc din zona Bihor. Secţiunile extreme sunt dinamice - prima debutează *Pesante* şi se desfăşoară *Scherzoso*, a treia este un dans *Veloce* -, iar partea mediană este un lied *Cantabile*, de atmosferă liric-meditativă. Tălmăcirea acestor piese implică realizarea alternanţei între confesiunea intimă, discret şi subtil rostită, şi exuberanţa dezlănţuită într-un peisaj rustic, pitoresc. Este un examen care se raportează deopotrivă la compozitor şi la compozitorul-dirijor, şi pe care Orchestra de Cameră Radio condusă de Cristian Brâncuşi l-a trecut cu brio.

În încheierea programului a fost prezentat în primă audiţie absolută *Concertul pentru violoncel şi orchestră* de Dumitru Capoianu. Datată **Bucureşti, 1 octombrie 2000** - simplă, dar nu lipsită de sens coincidenţă cu Ziua Internaţională a Muzicii -, partitura s-a născut ca răspuns la invitaţia adresată compozitorului de solistul care a şi abordat-o: violoncelistul Alexandru Moroşanu. Preţuind arta acestui virtuoz, pe care o consideră ca sinonimă cu redarea plină de căldură a muzicii de gen, nuanţată de predilecţia spre exteriorizarea fiorului dramatic, a pateticului, a lirismului cald, elevat (ceea ce în fond constituie specificul compoziţiilor destinate violoncelului), Dumitru Capoianu a creat un opus în care se reunesc atât de fertil nativa imaginaţie proiectată în spaţiul sonor şi vizual, concepţia estetică şi tehnica elaborării aprofundate timp de o viaţă. În elaborarea materialului tematic al lucrării, compozitorul a avut ca premisă principiul dodecafonic. *Concertul* are ca piatră de temelie celula oligocordică **re-mi bemol**, simbolizând un pas suitor, mic pentru începutul acţiunii, mare pentru desfăşurarea ei, căpătând în decursul acesteia sensuri desprinse din filozofia vieţii: de afirmare

şi negare, de lumină şi întuneric, de realitate şi aparenţă. Această celulă vitală se dezvoltă pe două planuri paralele: unul pe care l-aş caracteriza ca apolinic, evoluând de la lirism la dramatic şi tragic, enunţat de solist, altul aproape de dionisiac, de sarcasm, de jubilare şi sfidare, configurat de orchestră. Ne sugerează, cred, dramaturgia *Concertului* afecţiunea evocată de William Makepeace Thackeray în 1848 sub titlul *Vanity Fair, a Novel without a Hero* (Bâlciul deşertăciunilor, un roman fără erou), sub forma a două intrigi diferite, dezvoltate deasemeni paralele, ca un joc între categorii morale pozitive şi negative. Partea I a *Concertului* are două mişcări componente: *Allegro deciso*, debutând în nuanţa *Giocoso*, şi *Andante mesto*, aşadar o tristeţe rostită interiorizat, apoi potenţată la tensiunea unui bocet; partea a II-a, *Allegretto burlesco*, conturează un climat care ne poartă gândul la romanul lui Thackeray: după o cadenţă susţinută, ca un duet esoteric, de violoncel şi vibrafon, *Allegro ruvido* se afirmă ca un triumf al forţei vitale, al principiului regenerator. *Concertul* ni se dezvăluie ca un spectacol de sunet şi lumină pus în scenă cu entuziasm creator şi care, aşa cum a confirmat foarte călduroasa primire făcută de public, îşi aşteaptă desăvârşirea printr-o tălmăcire bazată pe ideea că imaginea de ansamblu este o rezultantă a fiecărui detaliu.

Dr. Vasile TOMESCU

Recital cameral

Recitalul cameral susţinut în Aula Uniunii Compozitorilor, în cadrul sărbătoririi celor 80 de ani de la crearea Societăţii Compozitorilor Români, s-a axat pe creaţia unor generaţii diverse de compozitori, în majoritate născuţi fie la sfârşitul secolului XIX, fie în primele decenii ale secolului XX: George Enescu, Mihail Jora, Filip Lazăr, Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Zeno Vancea, Anatol Vieru şi Wilhelm Berger. Singurul care face parte dintr-o generaţie mai apropiată anului 2000 este Ulpiu Vlad, prin prezenţa creaţiei sale în acest concert dorindu-se să fie reprezentate şi generaţiile celei de-a doua jumătăţi a secolului XX.

Pentru a fi cuprinse în număr cât mai mare în acest recital, din vastitatea creaţiei camerale româneşti au fost prezentate piese instrumentale mai scurte sau părţi din sonate şi lieduri ale compozitorilor citaţi, ca o trecere în revistă, caleidoscopică, a unor preocupări componistice, animatoare a vieţii muzicale a Uniunii Compozitorilor, lucrări ce au îmbogăţit patrimoniul muzicii camerale româneşti până la acest sfârşit de secol.

Pline de culoare şi dramatism interior, cele *Patru cântece pe versuri de Mariana Dumitrescu* semnate de Mihail Jora au beneficiat de interpretarea sobră şi inteligentă a baritonului Alexandru Petrovici. Acompaniat la pian de Adriana Maier, solistul a ştiut să dozeze efectele şi culorile timbrale ale vocii, creând o aură de

mister în sonoritatea liedurilor *Acuarelă, Alchimistul, Lângă fruntea mea, Lupii* (lucrări compuse în jurul anului 1960).

Pianista Ilinca Dumitrescu, aşa cum ne-a obişnuit în toate recitalurile sale, şi-a etalat măiestria interpretativă în trei lucrări total diferite stilistic. În primul rând ne-a relevat valenţele muzicale ale *Sonatei pentru pian op. 15* de Filip Lazăr, o creaţie a anului 1929, cu o structură liberă şi poematică, în care contrastul de mişcare (Allegretto, Prestissimo, Tempo di Marcia funebre) se conturează fin, contrazicând - de fapt - legile sonatei clasice şi dezvoltând ideea de înrudire şi unitate tematică.

Din *Sonata în mi minor pentru pian*, compusă de Wilhelm Berger în 1962, Ilinca Dumitrescu a interpretat partea a II-a (Temă cu variaţiuni), prefigurând prin logica gândirii componistice şi dezvoltările contrapunctice, stilul viitoarelor lucrări ale compozitorului.

Evoluţia pianistică a muzicienei s-a încheiat strălucitor, cu *Toccata (Joc dobrogean)* de Paul Constantinescu, binecunoscuta lucrare ce îmbină atât de fericit tehnica pianistică şi ritmica toccatei cu vivacitatea jocului românesc, cu ritmica şi melodica antrenante ale acestuia.

Sonorităţi ale muzicii noi au fost aduse de fagotistul Vasile Macovei, prin lucrarea compozitorului Ulpiu Vlad - *Resonances in the Future VI*. Scrisă în 1999, piesa este dedicată fagotului solo, explorându-i posibilităţile tehnice şi expresive din unghiul de vedere al muzicii actuale, căutând sonorităţi speciale.

Din creaţia lui Anatol Vieru, mezzosoprana Christina Brich şi pianista Ana-Maria Ciornei au interpretat Ciclurile I şi III din *Muzică pentru Bacovia şi Labiş*, realizate de compozitor în anii 1959-1960. Într-un registru grav, controlând profunzimile expresiei muzicale, solista ne-a prezentat liedurile *Tu, Odă soarelui* şi *Drumul* din ciclul *Odelor* pe versuri de Nicolae Labiş, precum şi liedurile *Ceară, Cearcăn* şi *Toamnă* din ciclul *Destinderi.*

Două părţi din *Sonata pentru vioară solo* de Zeno Vancea au fost interpretate de violonista Cornelia Bronzetti, descifrând liniile melodice şi tehnica unei polifonii latente, cu conotaţii bachiene, puse în pagină de autor în 1981.

Din creaţia lui Sabin Drăgoi, tânărul pianist Mihnea Drăgoi a interpretat *Dansul de concert "Ce aude Murăşul"*, reliefând cu sensibilitate melodica de sorginte folclorică, măiestrit transpusă într-o tehnică pianistică virtuoză, "de concert".

În încheierea recitalului cameral de muzică românească, soprana Daniella Chihaia, acompaniată de pianistul Horia Drăgoi, a prezentat publicului superbele lieduri *Aux Demoyselles paresseuses d'escrire à leurs amys* şi *Estrene de la rose* din ciclul *7 Cântece pe versuri de Clément Marot op. 15*, compuse de George Enescu în 1908, şi trei lieduri cu parfum de romanţă - *Crizanteme, Alintare* şi *Flori albe* - scrise de Sabin Drăgoi în 1920, 1933 şi 1946, pe versuri de Victor Eftimiu, Augusta Dragomir şi Liviu Coman.

Mihaela MARINESCU

Muzică electronică

Cu ocazia împlinirii a 80 de ani de la crearea Societăţii Ccompozitorilor Români (1920-2000), U.C.M.R. (moştenitoarea şi continuatoarea acesteia) a organizat, pe parcursul a două săptămâni, o suită de manifestări muzicale, dedicate acestui eveniment deosebit. În cadrul concertelor şi recitalurilor s-au abordat genuri şi stiluri diverse, utilizându-se implicit limbaje muzicale dintre cele mai diferite, acoperind o arie vastă a a creaţiei autohtone. În acest veritabil mozaic de manifestări s-a înscris şi un eveniment aparte – concertul de muzică electronică românească.

Programul a debutat cu lucrarea intitulată *Celliphonia,* aparţinând compozitorului Călin Ioachimescu şi având-o ca solistă pe violoncelista Anca Vartolomei (căreia i-a fost, de altfel, dedicată). Este o creaţie ce se desfăşoară pe două planuri: cel al evoluţiei **live** a instrumentului solist (conectat electric, având astfel sunetul prelucrat ca atare), ce constituie firul conducător al lucrării, şi cel al muzicii **înregistrate** (pe CD), sincron cu cel dintâi, conturând elementul de fond, constând în special din pedale-isonuri, alternand (in spiritul unor principii estetice) diferite sonorităţi-timbruri. *Celliphonia* pune în valoare multiplele posibilităţi tehnico-expresive, timbral-spectaculare ale acestui instrument, explorarea şi conjugarea lor electroacustică quasi-nelimitată. Acest tip de abordare creativă, această tratare – a luxurianţei timbral-expresive, în toate registrele – concordă, în bună măsură, cu personalitatea artistică remarcabilă a Ancăi Vartolomei, o redutabilă interpretă ce s-a dedicat, cu toată ardoarea, promovării muzicii româneşti contemporane.

Cuvântul lui Nucu Teodoreanu constituie o parafrază biblică, concepută într-un original limbaj electronic, degajând - paradoxal – o excepţională poeticitate. Lucrarea este încărcată de metafore, pare o aventură uimitoare a cuvântului, conform viziunii transcendentale a neuitatului Nichita – "o preumblare prin sinele lucrurilor". Ideea cuvântului-prim, care se naşte printr-un uluitor fenomen de structurare, l-a fascinat şi pe poet, iar muzica tânărului compozitor nu este decât o ingenioasă prelungire sonoră a semnificaţiei versurilor:

"Acel **cuvânt** îl visez
care a fost la început
lumilor lumii
plutind prin întuneric şi despărţind
apele de lumină"

Miracolul metamorfozării ideii în rostire este sugerat prin intermediul unor sonorităţi aflate la graniţa dintre zgomot şi sunet, un vuiet cosmic (al genezei) supraordonat în eter de Idee, structurată concentrat în Cuvânt... *Cuvântul*, cu aura sa magică, cu energiile sale latente impresionante, cu rezonanţele sale speciale, deţinând o semantică imanentă. *Cuvântul* este un poem lirico-electronic de o deosebită valoare.

Jurnal '99 este o lucrare semnată de Maia Ciobanu, ce se înscrie în ciclul intitulat *"Jurnal"*, a cărei primă filă a fost relizată în anul 1988. Structura lucrării este cât se poate de semnificativă în ceea ce priveşte trimiterile titlului. Autoarea îşi realizează propriul jurnal într-o manieră muzicală proprie, citând frânturi, fragmente din lucrările create într-un anumit an calendaristic (în cazul de faţă 1999), rememorând afectiv, prin intermediul acestora, numeroase întâmplări curente, detalii aparent lipsite de importanţă, aducând în prim plan starea de spirit dominantă a respectivei perioade – o "introspecţie" sui-generis. Lucrarea se înscrie în categoria celor tematice (semnal tematic de natură ritmică), tema revenind asemenea unui leitmotiv. Deschiderile spaţiale, dualitatea planurilor, configurările heterofonice, frumuseţea cântului la vioară, multitudinea timbrajelor şi revenirea mereu la semnalul tematic conferă rotunjime şi unitate lucrării, învăluind-o într-un nimb meditativ.

În fine, *Nostramusique*, o lucrare dedicată clarinetistului Aurelian Octav Popa şi semnată de Dan Dediu, aduce din nou în prim plan interferenţa, realizată în concert, a evoluţiei **live** a solistului cu muzica de pe CD. Totul porneşte de la timbrul clarinetului (catifelat, senzual), prezentat, prin intermediul acestei creaţii, în toată splendoarea sa. Este o mostră de "bel-canto" clarinetistic, în cadrul căreia protagonistului (un **homo ludens** contemporan) îi place jocul, contaminându-i iremediabil pe toţi cei din jurul sau. Aurelian Octav Popa este un maestru al realizării unei veritabile sinergii a receptării artistice, un virtuoz ce-i fascinează în "joacă" chiar şi pe creatori.

Remarc, în încheiere, valoarea deosebită a celor patru producţii muzicale electronice.

Carmen POPA

Marginalii la un concert extraordinar

În cadrul concertelor festive, susţinute cu prilejul împlinirii celor 80 de ani de la crearea Societăţii Compozitorilor Români, în Sala "Mihail Jora" a Societatăţii Române de Radiodifuziune a avut loc un concert a cappella - într-adevăr, extraordinar! - închinat creatorilor români de muzică destinată formaţiilor corale. Conducerea Corului Academic Radio a aparţinut lui Dan Mihai Goia, cel ce şi-a făcut ucenicia în ambianţa spirituală elevată a corului "Madrigal", legat - **aere perennius**... - de numele lui Marin Constantin. Dan Mihai Goia este şi un muzicolog profund, care şi-a ales ca teză de doctorat un subiect pretenţios: personalitatea creatoare a renascentistului Don Carlo Gesualdo Principe da Venosa.

În concertul formaţiei dirijate de Dan Mihai Goia am putut audia opus-uri de

compozitori din încercata generaţie enesciană, din cea postenesciană, din generaţia lui Tiberiu Olah precum şi din constelaţia compozitorilor ajunşi în plină maturitate artistică. George Enescu a fost prezent cu piesa *Waldgesang*, înscrisă, cu binecunoscuta-i măiestrie, în neoromantismul sonor autohton. Marţian Negrea ne-a atras atenţia prin tulburătorul *Psalm 123*, în care elemente ale neoromantismului şi ale artei sonore psaltice se îmbină armonios, iar arta lui Mihail Jora s-a bucurat de un real succes prin interpretarea impresionantului poem *Toaca*, punct culminant în muzica legată de corul a cappella, din perioada istorică a României interbelice. În contextul curentului religios tradiţional ni s-a înfăţişat Paul Constantinescu, cu *Heruvic* şi *Ca pre Împăratul* din *Liturghia în stil psaltic*. Lucrarea a fost tălmăcită cu o uimitoare măiestrie; se cuvine a aprecia şi contribuţiile preţioase ale solistului - preotul Florian Paraschiv. Spre finele primei părţi a concertului am audiat populara piesă *Alunelul* de Nicolae Lungu, *Suita scurtă* de Alexandru Paşcanu şi *Lăutăreasca* de Vinicius Grefiens; toate ar putea fi socotite ca minunate bijuterii corale, în care se preia creator cântecul şi dansul ţărănesc din România. O menţiune specială pentru valorificarea capodoperei lui Sigismund Toduţă - *Arhaisme* -, apropiată ca stil de creaţia lui Paul Constantinescu (ne referim la melos, deoarece tratarea polifonică este mult mai densă).

În partea a doua a manifestării, *Ave Maria* de Vasile Spătărelu se asociază la o nouă estetică a acestui dotat compozitor, ce-şi desfăşoară o bogată activitate în vechiul centru de cultură din Iaşi; este o muzică religioasă tributară noului romantism. Dan Buciu ne-a impresionat plăcut prin originalul poem liric *Visare*, încadrat tot în noul romantism muzical, în puternic contrast cu senina compoziţie *Sună punguliţă, sună*, scrisă de un mare continuator al prelucrărilor de muzică populară - Constantin Arvinte - într-un discurs sonor de o indiscutabilă Autenticitate. Solistul - Marian Someşan - a fost foarte expresiv. Din ciclul conceput de Radu Paladi pe versurile celui nemurit de popor - Mihai Eminescu - s-a tălmăcit poemul *Când însuşi glasul gândurilor tace*, ciclu premiat de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor, ce continuă cu succes linia madrigalelor lui Paul Constantinescu. Adrian Pop - reprezentant de frunte al şcolii din Cluj-Napoca - ne-a fermecat prin inspiratul său cor *Strade- stradele*, Vasile Timiş - situat pe linia estetică a neoclasicului Poulenc - ne-a dăruit seninele *Trei valsuri* pe versuri de Eminescu, pentru ca o muzică plină de euforie, precum sublimul *Tatăl nostru* de Irina Odăgescu-Ţuţuianu să constituie punctul culminant al serii: e vorba de un poem "neo-psaltic", cu o îmbinare expresivă şi personală de tradiţie şi inovaţie.

O contribuţie convingătoare a avut-o, în această manifestare, şi pianista Carmen Săndulescu.

În concluzie, am asistat la un concert remarcabil, în care Dan Mihai Goia a reliefat o profundă cunoaştere a muzicii corale româneşti, punând într-un con de lumină pe de o parte piesele religioase, ce au la bază străvechiul tezaur al "stranei", iar pe de altă parte "noul romantism" prezent şi în ramura colului a

cappella; în felul acesta, atât dirijorul cât şi unul dintre cele mai bune coruri din ţară - Corul Academic Radio - au adus un vibrant omagiu neamului nostru de cântăreţi. Trebuie subliniat faptul că sala a fost plină până la refuz, iar dialogul dintre public şi interpreţi a fost de-a dreptul înălţător, cu multiple rezonanţe în sufletele acelora pentru care "arta este nostalgia lui Dumnezeu"...

Doru POPOVICI

Veşnica tinereţe a şlagărului românesc

Am avut onoarea de a prezenta (de această dată alături de documentatul meu coleg de la Radio, Titus Andrei), ca şi în urmă cu cinci ani, concertul de muzică uşoară, aniversar al UCMR, rezultat din eforturile conjugate ale compozitorului-dirijor Ionel Tudor şi ale neobositului său coleg de breaslă Mircea Drăgan, Ce păcat însă că nu reuşim decât atât de rar şi doar la ocazii festive să ne "strângem rândurile", dovedind lumii că este total fals prohodul cântat muzicii uşoare româneşti tradiţionale! Studioul de concerte al Radiodifuziunii ne-a oferit, la a 80-a aniversare a UCMR, imaginea unui gen mereu tânăr, plin de vitalitate. Sala a fost arhiplină, cu un public entuziast, cald, receptiv; mai toţi creatorii omagiaţi (în frunte cu Temistocle Popa) au ţinut să asiste la această veritabilă sărbătoare a genului, iar cei care au lipsit - precum Aurel Giroveanu, Horia Moculescu sau Marcel Dragomir - au putut asculta la radio înregistrarea concertului...

Am tot amintit de Radio - şi nu întâmplător redacţia de specialitate de la Radio România a primit anul acesta Premiul revistei "Actualitatea muzicală" a UCMR -, pentru că această instituţie a rămas unicul bastion (nu mă refer, fireşte, la puzderia de posturi particulare, care numai româneşti n-ar părea a fi dacă din când în când nu s-ar auzi vocile crainicilor!) de difuzare consecventă şi imparţială a muzicii uşoare româneşti. Regretabil, TVR (deci televiziunea publică, plătită cu banii noştri, ai abonaţilor) pare a fi uitat (poate îşi aminteşte acum, în ceasul al 12-lea...) că există milioane de telespectatori care tânjesc după vocile vedetelor noastre şi după şlagărele autentice. Festivalul de la Mamaia (în care TVR este implicată) a ajuns o umbră şi oricum promovează orice, numai muzică uşoară nu; concursurile de gen "Şlagăre în devenire" şi "Steaua fără nume" au dispărut... Ce exemplu mai bun vreţi decât acela că însuşi acest concert-eveniment nu a sensibilizat pe nimeni de la TVR, nefiind filmat? Ehei, dacă era o licenţă cu imitaţii, gen "Ploaia de stele", ce s-ar mai fi înghesuit!

Tinereţea şlagărului românesc de muzică uşoară a fost dovedită convingător de reluarea - fireşte, în alte interpretări (deşi nu toate foarte fericit alese) - a unor piese "clasice" ale genului, veşnic "verzi" (**ever-green**), cu o

prospeţime nealterată de scurgerea anilor. La viitorul concert, despre care Mircea Drăgan spunea că va fi organizat de UCMR în prima parte a anului 2001, am vrea să nu mai fie uitaţi veteranii în mare formă ai genului, pentru că o asemenea paradă a şlagărelor se cuvine a fi şi una a vedetelor - Gică Petrescu (cu atât mai mult cu cât nici marele creator, colaboratorul său de-o viaţă, regretatul H. Mălineanu, n-a figurat pe afiş), Marina Voica, George Bunea, Dan Spătaru, Nicolae Niţescu, chiar Alexandru Arşinel -, căci ele pot aduce parfumul unei epoci apuse, când "căsuţa cu zorele", "birjarul de la şosea" şi "lustragiul" făceau parte din viaţa poate mai curată, mai naivă, a ascultătorului vârstnic de azi...

Vorbeam de tinereţea şlagărului, pentru că fiind o aniversare a breslei compozitorilor vom insista, firesc, asupra "biografiei" melodiilor cântate. Am reascultat astfel cu înfiorare *În amurg*, piesă scrisă de maestrul Aurel Giroveanu (care merge pe 85 de ani; să-i dea Cel de Sus viaţă lungă!) în 1955. Un alt cântec care nu îmbătrâneşte niciodată (deşi are 40 de ani!), cu zeci de versiuni de-a lungul timpului, inclusiv internaţionale (ce frumos sunau la "Cerbul de aur" şlagărele româneşti pe care gazetari fără discernământ le hulesc azi, preamărind genul **dance**...), este *Lalele* al maestrului Temistocle Popa, care se îndreaptă către 80 de ani, dar este într-o formă strălucită. Primul ne-a fost reamintit de Carmen Rădulescu, iar cel de-al doilea - surpriză! - de Mădălina Manole. Corina Chiriac a preluat creator celebrul *Prieten drag* al lui Radu Şerban, lansat de Pompilia Stoian şi Marina Voica, aşa cum George Nicolescu ne-a reamintit melodicitatea unică (mare păcat că autorul şi-a impus o distanţare de această lume nebună, nebună...!) a lui Florin Bogardo, din piesa *Tu eşti primăvara mea*. Ne-am amintit cu emoţie şi tristeţe, reascultându-le, de Luigi Ionescu, de Aurelian Andreescu, de toţi marii dispăruţi ai genului. În rest, interpreţii au venit în faţa minunatului public cu propriile lor melodii, pe care sunt sigur că erau pe cale... să le uite, de atâta vreme nu le-au mai cântat (şi mai ales **live**!): Corina Chiriac - cu *Strada Speranţei* de Vasile Veselovschi; George Nicolescu - cu *Eternitate* de George Grigoriu (piesă nemuritoare şi ea, scrisă în urmă cu aproape 30 de ani); Carmen Trandafir - cu *Micul meu univers* de George Natsis; Marina Scupra - cu *Un trifoi cu patru foi* de Dan Dimitriu; Mădălina Manole - cu *Cântă cu mine* de Şerban Georgescu. La rândul ei, Carmen Rădulescu ne-a amintit un şlagăr lansat de Mirabela Dauer în 1986, la Mamaia, în recital: *Păcat că vremea nu mai vine înapoi* de Mircea Drăgan.

Trei dintre vedetele autentice ale muzicii uşoare româneşti au adus în faţa publicului doar piese proprii: Gabriel Cotabiţă s-a oprit la *Prima iubire şi ultima* de Horia Moculescu şi *Să nu ne spunem adio* de Ionel Tudor; Monica Anghel - la *Spune-mi* de Cornel Fugaru şi *Dau viaţa mea pentru o iubire* de Marius Ţeicu; Angela Similea (întâmpinată cu flori, multe flori) a cântat vibrant *Să mori de dragoste rănită* de Marcel Dragomir şi *Casa mea* de Ion Cristinoiu.

Pentru câteva ore, Studioul de concerte Radio a redevenit ceea ce a fost (şi poate va redeveni) cândva: o casă primitoare, ospitalieră, a muzicii uşoare româneşti.

Au fost evocaţi cu această ocazie şi câţiva dintre marii noştri textieri dispăruţi - Constantin Cârjan, Mihai Maximilian, Romeo Iorgulescu -, dar mai ales a fost omagiat făuritorul orchestrei moderne a Radiodifuziunii - Sile Dinicu -, piesa care a deschis şi a închis concertul aparţinându-i.

Melodiile au fost orchestrate fără cusur de trei dintre componenţii orchestrei - redutabilul dirijor Ionel Tudor, pianistul George Natsis şi trombonistul Corneliu Meraru (toţi trei, compozitori redutabili), în timp ce orchestra în ansamblul ei a oferit o probă de profesionalism şi adesea de virtuozitate.

Chiar dacă TVR - aşa cum spuneam - n-a găsit o cameră de filmat pentru acest concert memorabil, Radio România a înregistrat şi a retransmis concertul, ocazie şi pentru cei care nu s-au aflat în sală de a se convinge de valoarea acestui demers, care sperăm că nu va rămâne singular. UCMR, acum la frumoasa vârstă de 80 de ani (oricum, mai tânără decât parte dintre sărbătoriţi!), are datoria morală de a organiza periodic concerte de muzică uşoară, televizate şi radiodifuzate, pentru că nu foloseşte nimănui retragerea în turnul de fildeş şi constatarea amară de genul "ne-au furat Festivalul de la Mamaia", "nu mai suntem cântaţi", "televiziunile prigonesc muzica uşoară" etc. Muzica uşoară este o forţă, aşa încât creatorii şi interpreţii nu trebuie să se dea bătuţi, indiferent cât de puternic şi de viclean este adversarul!

Dacă mai aveam vreo îndoială, ea ne-a fost spulberată la acest concert aniversar: muzica uşoară românească nu se predă şi nici nu moare!

Octavian URSULESCU

Redacția revistei MUZICA primește spre publicare scrieri muzicologice originale, netipărite, abordând subiecte de acut interes din toate sferele muzicale ale artei sunetelor.

Materialele vor fi elaborate conform normelor ortografice, dactilografiate la două rânduri (32 rânduri pe pagină), cu margine de cel puțin un centimetru.

Studiile nu vor depăși 30 de pagini, inclusiv exemple muzicale și ilustrații, riguros încadrate și numerotate, însoțite de glosele necesare. Exemplele muzicale vor fi cartografiate; fotografiile alb-negru, cu puternic contrast, de calitate.

Notele, trimiterile se pot face pe pagină sau la sfârșit, în cazul că sunt numeroase.

Se primesc și materiale în limbile de circulație. Fiecare studiu va avea rezumat, într-o limbă străină.

Autorii vor primi paginile pentru corectură, înapoindu-le în termen de 48 de ore.

Revista Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România
Serie nouă – Anul XI, Nr. 4 (44) octombrie-decembrie 2000

Redacția și administrația: București, Calea Victoriei 141, sector 1
Telefon: (01) 650.78.17 int. 140; Fax: (01) 210.72.11; E-mail:muzica@dnt.ro

OCTAVIAN LAZĂR COSMA – redactor șef
IRINEL ANGHEL – redactor

COLEGIUL REDACȚIONAL
Nicolae Brînduș, Octavian Nemescu
© Copyright Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1999.

Editarea computerizată la
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR

Tiparul executat la „CURTEA VECHE TRADING" S.R.L.
Tel.Fax: 336.71.84

Prețul: 14.000 lei